Любовь къ трем апельсинам

Журнал Доктора Дапертутто.

Аудиторія Тенишевскаго училища

(Моховая, 33).

Въ воскресенье, 30-го марта 1914 г.

состоится

CONFÉRENCE

РЕДАКЦІИ

ЖУРНАЛА ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ

(О ТЕАТРѢ).

Участвующіе: Л. Д. БЛОКЪ, В. П. ВЕРИГИНА, К. А. ВОГАКЪ, Е. А. ЗНОСКО-БОРОВСКІЙ, С. С. ИГНАТОВЪ, В. Н. КНЯЖНИНЪ, К. К. КУЗЬМИНЪ-КАРАВАЕВЪ, Вс. Э. МЕЙЕРХОЛЬДЪ (ДОКТОРЪ ДАПЕРТУТТО), К. М. МИКЛАШЕВСКІЙ, Вл. А. ПЯСТЪ, Вл. Н. СОЛОВЬЕВЪ.

Темы: 1) Gozzi-Goldoni-Chiari, 2) Commedia dell'arte, 3) Импровизація, 4) Театральныя маски, 5) Гротескъ, 6) Гофманъ и Гоцци, 7) Испанскій театръ и др.

Любовь къ тремъ
апельсинамъ
Журналъ Доктора
Даперутто.

2

1914

СОДЕРЖАНІЕ.

стр.
Стихи: З. Н. Гиппіусъ, Ѳ. Сологуба и Вл. Княжнина . . . 5
Подрятчикъ оперы въ островы канаріискіе (переводъ В. К. Тредіаковскаго) 11
Вс. Мейерхольдъ, Ю. Бонди. Балаганъ. 24
Владиміръ Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte, 2. 34
—ст.—Тирсо де Молина и испанскій театръ. . 41
Самуилъ Вермель. Иронія и театральность. 44
Владиміръ Соловьевъ. „Турандотъ" графа Карло Гоцци на русской сценѣ. 47
К. А. Вогакъ. Къ постановкѣ комедій Мольера „Ученыя женщины" и „Продѣлки Скапэна" на сценѣ Михайловскаго театра. 50
Hoffmaniana (2—Вл. Княжнина) 54
С. Радловъ. О трагедіяхъ Софокла въ переводѣ Ѳ. Ф. Зѣлинскаго. 56
Евгеній Зноско-Боровскій. Константинъ Эрбергъ. „Цѣль творчества". 58
Анаст. Чеботаревская. О театральныхъ диспутахъ. . 59
Студія. 60
Хроника 63
Errata. 65
Обложка Ю. Бонди.

СОДЕРЖАНІЕ ДВОЙНОЙ КНИГИ 3-4.

Стихи: Ѳ. Сологуба, Конст. Эрберга, С. Радлова и В. Парноха.—Памяти В. Ѳ. Коммиссаржевской.—Евгеній Зноско-Боровскій. Обращенный принцъ, комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ.—Вл. Соловьевъ. Матеріалы къ исторіи Итальянскаго театра Императрицы Анны Іоанновны.—К. А. Вогакъ. О театральныхъ маскахъ.—Евгеній Зноско-Боровскій. О книгахъ Н. Н. Евреинова.—С. Радловъ. Новыя комедіи Менандра, книга Г. Ф. Церетелли. — Hoffmaniana, 3. — Студія. — Хроника.— Errata.

КНИГА 3-4 ВЫЙДЕТЪ ВЪ КОНЦѢ МАРТА.

Un lampion, un coin de rideau, et le manche d'une contrebasse, c'est assez; un univers merveilleux se découvre.

Philippe Monnier.

ОТВѢТЪ ***.

Все такъ просто, все мнѣ мило,
Шмель гудитъ, цвѣтетъ сирень,
Солнце ясно восходило:
Ясный будетъ нынче день.

Дятелъ ползаетъ на вѣткѣ...
Нѣтъ, иду, не утерплю...
Знаю, знаю, ты въ бесѣдкѣ,
Ты, которую люблю!

Ахъ, любовь всегда наивна,
(Если истинна она.)
Упоительно—призывна,
Драгоцѣнно—неумна.

И не ходитъ по дорогамъ,
Гдѣ увялъ сирени цвѣтъ,
Гдѣ въ томленьи слишкомъ строгомъ
Грезимъ мы о слишкомъ многомъ,
О любви, которой нѣтъ.

Ахъ, любовь проста, какъ роза!
Успокоитъ—опьяня.
Не стыдись, моя мимоза,
Благодатнаго огня.

Будемъ ясно жить на свѣтѣ,
Въ сердцѣ есть на все отвѣтъ.
Любимъ мы, да любятъ дѣти,
А иной любви и нѣтъ.

Цѣловаться бъ неотрывно
Тамъ, въ бесѣдкѣ, у рѣки...
Я наивенъ—ты наивна,
Остальное пустяки.

Остальное все ничтожно—
Если, впрочемъ, не шучу.
Но объ этомъ осторожно,
Осторожно умолчу.

З. Н. ГИППІУСЪ.

АЙСЕДОРѢ ДУНКАНЪ.

ТРІОЛЕТЫ.

1.

Плачьте, дочери земли!
Плачьте горю Айседоры,
Отуманьте ваши взоры.
Плачьте дочери земли,—
Счастья вы не сберегли
Той, кто нѣжно тѣшитъ взоры.
Плачьте горю Айседоры,
Плачьте, дочери земли!

2.

Вспомни слезы Ніобеи,—
Что извѣдала она!
Айседорѣ суждена
Злая доля Ніобеи.
Налетѣли суховѣи,—
Жатва жизни сожжена.
Вспомни слезы Ніобеи,—
Что извѣдала она!

ѲЕДОРЪ СОЛОГУБЪ.

СТИХИ О ПЕТЕРБУРГѢ.

6-ОЕ ЯНВАРЯ.

Суровъ морозъ въ парадъ крещенскій!
Полкъ за полкомъ, за взводомъ взводъ...
Но въ капорѣ вдругъ мимо профиль женскій,
Гвардейцевъ мимо промелькнетъ.

Идутъ по улицѣ Милльонной...
Носы зѣвакъ краснѣй лампасъ.
Сребрясь колышутся знамена,
И трубы грянутъ, грянутъ вразъ.

На площадь, полную народомъ.
Пыль снѣжная изъ-подъ копытъ...
Уже салопница уродомъ
Кого-то въ добрый часъ бранитъ.

Ура!—и музыки, и встрѣчи:
Царь показался у окна.
На Лиговкѣ, у Іоаннъ Предтечи
Пальба изъ крѣпости слышна...

А послѣ домъ. На бѣломъ фризѣ
Амуровъ плясъ, вѣнки и тирсъ.
Здѣсь всяческой служа капризѣ
Хозяевъ встрѣтитъ древній Ѳирсъ.

Пустынны берега Фонтанки.
Обѣдъ и сонъ. Въ дому одни.
Извощичьи проѣдутъ мимо санки,
Фонарщикъ засвѣтитъ огни.

Надъ крышами свой исполинскій
Метель взметнетъ рукавъ, взметнетъ.
А вечеромъ театръ Александринскій:
„Фенелла“ въ третій разъ пойдетъ.

Плѣнитъ ночная рѣзкость стужи,
Деревьевъ въ инеѣ—гипюръ.
„Па-ди, па-ди“, и возжи туже,
И бѣшенъ снѣговой аллюръ.

ВЛАД. КНЯЖНИНЪ.

Сборникъ „комедіи 1733—1735 г.г.“, представляя собою чрезвычайно важный матеріалъ не только для исторіи придворнаго театра Императрицы Анны Іоанновны, но и для исторіи итальянскаго театра вообще, отмѣченъ еще тѣмъ, что переводъ всѣхъ „італіанскихъ комедіи“ и „інтермедіи на музыкѣ“ сдѣланъ несправедливо у насъ забытымъ В. К. Тредіаковскимъ. Одну изъ „інтермедіи на музыкѣ“, а именно: „подрятчикъ оперы въ островы канаріискіе“, темой которой служитъ насмѣшка надъ лирическими драмами Метастазія, мы и предлагаемъ вниманію читателя.

ПОДРЯТЧИКЪ ОПЕРЫ ВЪ ОСТРОВЫ КАНАРІИСКІЕ. ІНТЕРМЕДІЯ НА МУЗЫКѢ. ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ 1733 ГОДА.

ПЕРЕЧЕНЬ ВСЕЯ ІНТЕРМЕДІИ.

Полагается такъ, что господинъ Ніббіи пріѣхалъ въ Італію, чтобъ набрать цѣлую артѣль пѣвчихъ, какъ мужеска, такъ и женска пола, на новыи театръ въ канаріискихъ островахъ; и что онъ прибылъ къ госпожѣ Дорінѣ славнои Музыканткѣ для договору съ нею. Прочее все крітіка, (то есть охулка) характеровъ, которые имѣли, оные обоего пола люди театральные.

ІНТЕРМЕДІЯ ПЕРВАЯ.

ДОРІНА, а потомъ НІББІИ.

Доріна (Говоритъ многимъ дѣвицамъ). Нужъ, ну; не мѣшкаите; принесите мнѣ шпінеты и стулья сюда. Ахъ коль великое терпѣніе надобно имѣть съ такими дѣвками! Знаютъ онѣ, что я всякои день жду одного подрятчика иностраннаго, а ничего онѣ здѣсь не убрали. (дѣвицамъ говоритъ) посмотрите въ окно; и ежели онъ идетъ, то скажите мнѣ. (пошли онѣ). въ ожиданіи протвержу я нѣкоторыя кантады. (пересматриваетъ она многія бумаги музыкантскія) эта очюнь мудрена, а эта стариннаго Аутора безъ трелеи, колѣнъ, и безъ знаковъ, что весьма противно нынѣшнеи школѣ, которая украшаетъ всякое слово трелями. Вотъ эта по мнѣ. (одна дѣвица пришла, и сказываетъ еи, что подрятчикъ идетъ) что? онъ идетъ? пустите ево сюда. Лучше, что я сама поиду встрѣтить ево.

Ніббіи. Госпожа Доріна, я объявляю себя съ глубочаишимъ почтеніемъ покорнаго слугу вашему искусству.

Доріна. А я ваша услужница отъ всего моего сердца. Не могу я теперь долгои чинить компліментъ.

Ніббіи. Вы, можетъ быть, удивляетеся о моеи смѣлости.

Доріна. Вы мнѣ честь дѣлаете.

Ніббіи. Нѣтъ; это мнѣ великая честь, чтобъ вамъ учинить худо, или хорошо универсальное приношеніе моея особы.

Доріна. Уже давно вы стоите, мои господинъ; это не прилично; извольте лучше сѣсть.

Ніббіи. Не можно быть обезпокоену, когда имѣется утѣха быть съ вами; и когда кто находится при васъ, то тотъ всегда, какъ бы на огнѣ.

Доріна. Что за не потребнои компліментъ!

Я васъ прошу мнѣ сказать имя ваше.

Ніббіи. Я называюсь Ніббіи, родиною изъ канаріискихъ островов; а собственное мое ремесло, чтобъ всегда быть вашимъ слугою.

Доріна. Вы очюнь учтивъ, мои господинъ.

Ніббіи. Это моя должность. Я уповаю, что вы извѣстны о построеніи славнаго театра въ помянутыхъ островахъ; и что я прибылъ сюда въ намѣреніи набрать цѣлую кампанію музыкантовъ, а собственно для васъ, моя госпожа. Вы долженствуете намъ учинить честь, чтобъ туда отправиться, ежели прошеніе наше вамъ угодно.

Доріна. Я ужъ въ четыри, или пять мѣстъ призываюсь; но не смотря на то, я вамъ хочу служить; только, чтобъ вы мнѣ дали хорошія, и надлежащія денги.

Ніббіи. Я не таковъ, моя госпожа, какъ прочіе подрятчики. Мнѣ денги ничто; а сыплю я ими безъ щоту.

Доріна. Такъ мы можемъ заключить нашъ контрактъ; однако есть еще другая трудность.

Ніббіи. Какая моя госпожа?

Доріна. То есть, что я не знаю тамошняго языка; и что меня тамъ не будутъ разумѣть.

Ніббіи. Нѣтъ въ томъ вамъ никакои трудности, по тому что слогъ рѣчеи въ оперѣ ни зачто людямъ; смакъ ужъ нынѣ въ томъ перемѣнился; довольно, чтобъ хорошо было пѣто, а на слова не смотрятъ.

Доріна. Я беруся за Аріи; но что до Рецітатівъ, то другое дѣло.

Ніббіи. Противно, сударыня; въ Рецітатівахъ вы можете говорить какимъ нибудь языкомъ. Вы знаете, что когда онѣ поются, тогда люди межъ собою разговариваютъ.

Доріна. Буде то такъ, какъ вы говорите; то прочее все будетъ хорошо.

Ніббіи. Такъ ужъ вы мнѣ можете сказать свободно, сколько вы требуете, моя госпожа.

Доріна. Позвольте мнѣ, чтобъ я подумала не много; да и тотчасъ вамъ отвѣтъ дамъ.

Ніббіи. Скоряе, сударыня, я васъ увѣряю, что вы будете имѣть сердце съ почтеніемъ вѣжливымъ и покорнымъ, которое будетъ по васъ вздыхать любовію платоніческою.

* * *

думаите, и вѣдаите, что въ тѣхъ островахъ родятся птички, которыя поютъ, какъ Орфеи, и что ваша красота, ежели туда прибудетъ, много ихъ возъимѣетъ.

скоряе и проч.

* * *

Доріна. Вы имѣете много ко мнѣ благости.

Ніббіи. Но развѣ вы меня хотите отпустить не пропѣвши ни одной Кантады?

Доріна. Я такъ охрипла, что . . . . . (показываяся несклонною).

Ніббіи. Нѣтъ ничево; пропѣть одну Арію, не много надобно голосу.

Доріна. Да и клавікорды не настроены.

Ніббіи. Оные вамъ не помѣшаютъ.

Доріна. Я уже давно не пѣвала.

Ніббіи. Однако для своего веселья веть поете.

Доріна. Нѣкому играть басъ.

Ніббіи. Вы не хотите тотъ играть сама, для того, чтобъ мнѣ отнять утѣху удивляться вашеи добродѣтели.

Доріна. Вы меня въ стыдъ приводите, мои господинъ.

Ніббіи. Ахъ, я васъ прошу . . . (ужъ я больше не могу терпѣть).

Доріна. Я заиграю для вашихъ услугъ; но чтобъ это было между нами.

Доріна поетъ . . . любовь, приготовляи.

Ніббіи. Ласточка!

Доріна. . . . . мою цепь:

Ніббіи. А по томъ?

Доріна. . . . . по тому что я хочу потерять мою вольность.

Ніббіи. Ахъ какъ изряднои тонъ! коль пріятныя трели! право вы чудовище удивительное естества.

Доріна. поетъ . . . . . Ты меня полонишь.

Ніббіи. Очюнь хорошо!

Доріна. . . . . безъ твоихъ кандалъ.

Ніббіи. И живо!

Доріна. . . . . сердце мое не можетъ больше жить

Ніббіи. Повторите ту пожалуите.

Доріна. Господинъ Ніббіи не осудите пожалуите мое не искусство.

Ніббіи. Вы шутите, моя Госпожа; вы имѣете голосъ очюнь умиленнои, которои слово въ слово мои серебренои колокольчикъ. Я чаю, что вы очюнь много кушаете сахарныхъ конфектовъ.

Доріна. Я вижу, что вы очюнь искусенъ въ музыкѣ.

Ніббіи. Я ея знаю столько, сколько надобно для веселья, и украшенія охотнику.

Доріна. Это бы не справедливо было, мои Господинъ, ежели бы и вы меня не насладили такъ же вашимъ пѣніемъ.

Ніббіи. Я васъ слушаюся безъ прошенія вашего.

Доріна. Ваша кантада будетъ славнаго какова нибудь автора?

Ніббіи. Это одинъ изъ вашихъ слугъ, моя Госпожа, которои сочинилъ и музыку и рѣчи.

Доріна. Такъ и вы такъ же Піита?

Ніббіи. Это мои, по правдѣ, наибольшои талантъ. Я имѣю удобность къ тому такъ жестоку и велику, что въ одинъ мѣсяцъ, въ моей землѣ, сочинилъ я 15 оперъ.

Доріна. Ахъ какая плодовитость! нужъ, сотворите милость.

Ніббіи. Не осудите мои малыи талантъ; по тому, что это не мое художество.

(поетъ одну рецітатіву) Лілла Тvранна, которую я люблю, хотѣлъ бы я згорѣть въ везувѣ твоего огня, какъ Саламандра любящая.

* * *

Послушаите это вамъ;

Доріна. Я благодарствую (что то за дуракъ) я васъ не разумѣю.

Ніббіи. . . . . Ты кажется ко мнѣ жестока, для веселья твоего, прекраснои устрецъ любви, я знаю, что ты имѣешъ сердце мягкое, хотя и показываешь, что бутто оно каменное.

* * *

Какъ вамъ кажется?

Доріна. Это чудо! Ваша канарская муза удивляетъ мои господинъ.

Ніббіи. Послушаите эту Арію еще.

Доріна. Мнѣ не надлежитъ васъ утруждать.

Ніббіи. Я долженъ вамъ служить, хотя бы я думалъ, что отъ того трѣсну.

Доріна. Вы чините мнѣ много милости (охъ какъ онъ мнѣ скучитъ! только избавлюся я отъ него скоро) даетъ она знакъ служащей одной.

Ніббіи поетъ . . . . . для чево Лілла, длячево, такъ ты жестока ко мнѣ.

Доріна. Что ты Лізета?

Ніббіи. Ахъ какое проклятое не щастіе!

Доріна. Господинъ Ніббіи, прощенія прошу, просили меня на одинъ пиръ, да и всѣ уже туда сошлись, кромѣ меня одной.

Ніббіи. Я лишь до пѣлся до хорошева мѣста.

Доріна. Въ другои случаи вы мнѣ учините эту милость.

Ніббіи. Вы теряете наисладчаишее мѣсто.

Доріна. Это мое не щастіе.

Ніббіи. Послушаите, я васъ прошу, эту попѣвку наполненную Діезисами.

Доріна. Да мнѣ не можно.

Ніббіи. На одинъ моментъ.

Доріна. Извините, пожалуите меня.

ВЪ ДВА ГОЛОСА.

Доріна. Не прогнѣваитеся на меня.

Ніббіи. Извольте подождать.

Доріна. Я надѣюсь, что вы меня не осудите.

Ніббіи. Госпожа.

Доріна. Позвольте, чтобъ я васъ проводила.

Ніббіи. Можно ли этому статься?

Доріна. Можно.

Ніббіи. Я не поиду отъ сюда, если вы не возвратитеся въ вашу камору.

Доріна. Можно, можно, можно.

Ніббіи. Нѣтъ, нѣтъ, нѣтъ.

Доріна. Ну такъ я то учиню, что вы хотите.

* * *

Ніббіи. Погулявъ немного возвращусь я тотъ часъ.

Доріна. Я васъ не провожаю до самои лѣсницы, для того, что я женщина.

Ніббіи. Я уже одинъ изъ домашнихъ этова дому.

Доріна. Извольте быть увѣренъ, мои господинъ, что я весьма не такъ думаю.

Ніббіи. Хоть хотите, хоть не хотите; только я буду вашъ.

Не прогнѣваитеся и проч.

Конецъ первыя інтермедіи.

ІНТЕРМЕДІЯ ВТОРАЯ.

Доріна бранитъ одново портнова, и по томъ Ніббіи.

Доріна. Это платье, говорю вамъ, худо здѣлано; негодится оно на Королеву, не по модѣ оно. Мантія королевская должна имѣть, на меньшои конецъ, десять аршинъ въ хвостѣ.

Ніббіи. Вотъ и я, моя госпожа, всегда до вашихъ услугъ съ моею кантадою?

Доріна. (Вотъ его принесло!), ваша обязанная услужница, (портному) съ этои стороны оно короче говорю я.

Ниббіи. Развѣ въ севоднишнои вечеръ будете вы играть, моя госпожа?

Доріна. Да, мои господинъ!

Ніббіи. Вы, чаю, будете первою персоною?

Доріна. Да, мои господинъ (портному) вотъ какъ рукавъ испорченъ! я хочу, чтобъ онъ ширѣ былъ въ этомъ мѣстѣ на что вездѣ жалѣть?

Ніббіи. Я чаю, что вы много себѣ учините тѣмъ чести?

Доріна. (ахъ какая скука). Да, мои господинъ. (портному). Кажется, что вы это здѣлали подосадѣ, ширѣ, ширѣ, говорю я; что то за портные!

Ниббіи. Долга ли бываетъ опера?

Доріна. Да, мои господинъ.

Ниббіи. Что то за отвѣтъ?

Доріна (портному). Поди, поди прочь теперь: въ севоднишнои вечеръ, я такъ оное надѣну.

Ніббіи (портному, который отходитъ прочь): она правду говоритъ, что то за способъ такъ служить дамамъ? Ну, дуракъ, къ чорту (она бы ево уже забранила).

Доріна. Извольте мнѣ повѣрить, что не можно ни какъ отъ тово удержаться: надобно, право, все самои себѣ дѣлать.

Ніббіи. Это правда; только вы позабудете эту печаль, когда на театрѣ вы будете слышать отъ ближнихъ, и отъ дальнихъ перечасье ногами и руками (знаки восклицанія въ Италіи).

Доріна. Противно тому: понеже великая трудность на театрѣ есть, чтобъ удовольствовать толь много разныхъ умовъ, изъ которыхъ инои хочетъ бѣлаго, а инои чернаго.

***.

Это бѣдность, что играть важное, или смѣшное; тамъ какои нибудь Ганімедъ сердится либо на перчатку, либо на мушку. Платье худо сшитое огорчаетъ нѣжнова. Одинъ говоритъ: она меня оглушила, другои: когда она перестанетъ? находятся и такіе господа, которые (лишь до поется до хорошаго мѣста) въ углу переговариваютъ, и заключаютъ предъосудительно о талантѣ другаго.

***

А ежели кто по разумнѣе станетъ говорить тѣмъ господамъ, чтобъ они не играли, и чтобъ стояли смирно; они ему отвѣчаютъ, да и по правдѣ, мои дорогой господинъ, я не хочу, я плачу здѣсь мои денги, и я воленъ, что хочу, дѣлать.

Это бѣдность и прочая.

Ніббіи. Моя госпожа, вашъ свѣтлои талантъ не можетъ быть хулимъ.

Доріна. Вотъ что меня больше въ печаль приводитъ, потому что я въ оперѣ имѣю одну сцену сердитую, которая показываетъ Клеопатру скованную, и я боюсь, чтобъ прошедшеи мои гнѣвъ не учинилъ помѣшательства моему голосу.

Ніббіи. А я по нещастію далъ слово быть въ одномъ мѣстѣ, что меня не допуститъ имѣть утѣху видѣть васъ въ дѣйствіи.

Доріна. Я сожалѣю о томъ; ибо ваша аппробація мнѣ бы была весьма пріятна.

Ніббіи. Вы можете учинить мнѣ милость: потѣшить меня тою сценою одна.

Доріна. Я бы это учинила охотно; но безъ иллумінаціи, безъ театра, безъ Інструментовъ, и въ близи дѣиство уменшается и нимало не кажется.

Ніббіи. Это нѣтъ ничево. Извольте думать, что бутто здѣсь теперь Оркестра (гдѣ музыканты сидятъ) играетъ на скрипкахъ; а это бутто камора нутръ однои башни, или что вы изволите; что бутто Клеопатра изъ нея выходитъ со своими перлами, и съ антімоніемъ; а я, ежели надобно, буду Маркъ Антоній.

Доріна. Все это не нужно. Это не то дѣиствіе, которое будетъ показываться; но одинъ споръ, которая она имѣла съ братомъ своимъ.

Ніббіи. Ну такъ я буду смотритель. Это будетъ моя свѣча, а это книга Оперская (такъ смотрятъ оперу въ Італіи) думаите вы теперь, что бутто я сижу въ однои ложѣ.

Доріна (поетъ)... Увы, жестокія узы, стѣнь пагубная, стѣны нечестивыя и безчювственныя, для чево вы не прервется для моря слезъ моихъ.

Ніббіи. Бѣдная!

Доріна. . . . . Это не Варваръ насильникъ, которои прибываетъ изъ чужія земли отнять у меня царство; это Птоломеи мои братъ невѣрнои и неблагодарнои, которои меня гонитъ съ престола.

Ніббіи. Ахъ какой убытокъ!

Доріна. . . . . Тягости моихъ узъ, моему мученію, я больше не противлюсь и я чувствую, что вся ослабѣваю.

Ніббіи. Она говоритъ правду.

Доріна. Увы, вѣроломныи Птоломеи, наслаждаися моимъ мученіемъ, возми, буде хочетъ, тронъ, я чювствую, что я вся разслабѣваю (притворяется она что бутто въ разслабленія упала).

Ніббіи. Воды, скоро; вотъ нѣтъ никово, (бѣжитъ на помощь ей).

Доріна. Что то? веть я не немогу.

Ніббіи. Вы показываете это такъ натурально, что я обманулся. Извольтежъ пропѣть Арію.

Доріна. Она тѣмъ кончится.

Ніббіи. Нѣтъ ничево больше?

Доріна. Нѣтъ, мои господинъ.

Ніббіи. Пусть меня извинитъ Піита; только это главное его погрѣшеніе: ибо гдѣбъ лучшеи случаи можно было наити, чтобъ тутъ присовокупить какую арію, которая бы начиналася чрезъ какую бабочку, или чолночекъ.

Доріна. Особы сатіріческія говорятъ, что послѣ сцены трагіческія, аріи сравнительныя весьма неприличны,

Ніббіи. Я не знаю сравненіи, но уподобленія. Я васъ увѣряю, что бы та очюнь увеселила людей.

Доріна. (Что то за дуракъ).

Ніббіи. Въ однихъ моихъ стіхахъ, вспамятовалъ я, что послѣ таковои же сцены, одна изъ моихъ аріи такъ была пріятно принята, что всѣ люди закричали: въ другои разъ, въ другои разъ.

Доріна. Извольтежъ мнѣ оную пропѣть.

Ніббіи. Добро, сударыня; можетъ быть она вамъ понадобится.

Бабочка, которая въ темнотѣ лѣтаетъ около стѣны,
знаешь ли ты, что она говоритъ слышащимъ ея?
чтобъ засвѣчена была свѣча, дабы я сожглася.

* * *

Корабль, и ево шлюпка, волнующіися то южнымъ то сѣвернымъ вѣтромъ съ разбитыми своими досками плыветъ посовываяся, и много стрѣляя.

Бабочка и проч.

Доріна. Ахъ какая арія сладкая! Вы особливъ во всемъ, мои господинъ.

Ніббіи. Многіе мнѣ, безъ лжи, тожъ говаривали.

Доріна. Къ статѣ; мы ничево не учинили о нашемъ контрактѣ.

Ніббіи. Какъ, моя госпожа; онъ уже заключонъ.

Доріна. Когда? я еще вамъ моего требованія необъявила.

Ніббіи. Вотъ вамъ бѣлая бумага, подпишите и запечатаите моею печатью, напишите тутъ процессъ вашего требованія; все вамъ будетъ дано; только чтобъ вы со мною поѣхали.

Доріна. Вы очень излишно вѣрите себѣ, вы еще до сего времени никакова не имѣли опыта въ моемъ искусствѣ.

Ніббіи. Это нѣтъ ничево, моя госпожа.

Доріна. Я тамъ напишу, что я долженствую всегда показывать первую персону, и чтобъ моя игра не была коротка.

Ніббіи. Какъ вамъ нравно, моя госпожа.

Доріна. Припишу я тамъ еще, чтобъ Піита былъ мои другъ.

Ніббіи. Какъ вы изволите, моя госпожа.

Доріна. А съ верхъ моей платы, вы должны будете мнѣ давать сорбеты, кофе, сахаръ, чаи, доброи шоколатъ съ ванільлею, табакъ севільскои, и брезільскои; да еще на меньшои конецъ, два подарка въ недѣлю.

ВЪ ДВА ГОЛОСА.

Ніббіи. Все это не много; довольно, чтобъ вы памятовали о вашемъ слугѣ.

Доріна. Извольте быть увѣрены, что мое сердце будетъ знать, какъ васъ почитатъ.

Ніббіи Ахъ, моя госпожа, вы со мною великую милость чините.

Доріна. По тому что вы весьма совершенъ во всемъ мои господинъ.

Ніббіи. Вы уже меня выразумѣли изрядно.

Доріна. Извольте вѣрить, что я васъ содержу всегда здѣсь.

Ніббіи. Гдѣ? Гдѣ?

Доріна. Посреди моего сердца.

Ніббіи. (Увы! Я сталъ быть весь огонь).

Доріна. (Дожидаюсь я тебя, чтобъ ты згладалъ эту кость).

Ніббіи. Я веть люблю.

Доріна. (Этакой дуракъ).

Ніббіи. Я буду всегда вашъ слуга.

Доріна. Я буду всегда ваша услужница.

* * *

Доріна. Но скажите мнѣ, что вы думаете?

Ніббіи. Покорную и вѣрную любовь.

Доріна. Увидимъ; да что съ вами сталось?

Ніббіи. Ничево, ничево, это кровь, которая кипитъ въ моихъ жилахъ, и дѣлаетъ тамъ бло, бло.

Доріна. Я не могу выразумѣть что этотъ дуракъ бормочетъ сквозь своихъ зубовъ.

Все это и проч.

Конецъ інтермедіи.

БАЛАГАНЪ.

Надъ черной слякотью дороги
Не поднимается туманъ.
Везутъ, покряхтывая, дроги
Мой полинялый балаганъ.
. . . . . .

А. БЛОКЪ.

Траурныя клячи полинялый везутъ балаганъ, но актеръ... смотрите,—какъ гордо и звонко говоритъ онъ: мой балаганъ.

„И въ уголъ прячетъ Коломбина лохмотья, сшитые пестро...“ Прячетъ и лепечетъ радостная: пестрые мои лохмотья!

Мой балаганъ. Сшитые изъ пестрыхъ лоскутьевъ мои наряды. Мои траурныя клячи. Мои заморскія пѣсни.

Гдѣ же онъ теперь, этотъ актеръ, говорящій о радостяхъ своего царства?

Были когда-то такіе актеры, которые, когда смотришь теперь на ихъ потускнѣвшіе портреты, кажутся намъ говорившими о своихъ кулисахъ, о своей рампѣ, о своихъ любимыхъ поэтахъ.

Легкой поступью придетъ желанный. Два зеркала, поставленныя другъ противъ друга, со свѣчами по бокамъ, какъ въ вечеръ крещенскій, построятъ нескончаемый коридоръ и золотыми рамами отмѣтятъ грани многихъ театральныхъ эпохъ. Уже видно, какъ, переступая порогъ за порогомъ каждаго зеркальнаго звена и неся на себѣ отраженіе каждой изъ этихъ эпохъ, выходитъ онъ—суженый.

Старое въ новомъ отразится отнынѣ по-новому, когда придетъ желанный новый актеръ.

2.

Еще не переступивъ завѣтнаго порога, пришедшій изъ края чудесъ принесъ въ себѣ крѣпкую вѣру, что въ каждомъ произведеніи искусства, чрезъ личность сотворившаго

его, смотрятъ забытыя видѣнья того отдаленнаго прошлаго, тайнъ котораго дано было коснуться одному ему, и котораго реальность люди постигаютъ не изъ книгъ, а по словамъ и жестамъ его, какъ-бы воскресшаго изъ мертвыхъ.

И странно-ли, что современный творецъ намъ часто кажется уже когда-то жившимъ, то на площади Неаполя поздняго Ренессанса, то возлѣ театра Глобусъ въ дни Old Merry England, то въ ridotto послѣдней Венеціи, то у балагановъ Сенъ-Жерменскаго предмѣстья.

Еще не переступивъ завѣтнаго порога, новый актеръ уже знаетъ, что ему мастерствомъ своимъ суждено выковать такое произведеніе искусства, въ которомъ личность его проступитъ черезъ маску, таящую въ себѣ черты другой маски, уже видѣнной когда-то иными людьми и въ иной обстановкѣ.

Вотъ почему съ такимъ упорствомъ жаждетъ актеръ погрузиться въ изученіе замѣчательнѣйшихъ пріемовъ тѣхъ эпохъ, когда театръ былъ театромъ.

И спѣшитъ спросить новый актеръ: какимъ-же долженъ быть мой Театръ? И тѣмъ уже, какъ страстно произнесено имъ слово „мой", предрѣшено заранѣе, что въ рай его заморскихъ пѣсенъ торные пути открыты будутъ.

3.

Переступивъ порогъ театра, котораго ему никто не далъ считать своимъ, актеръ при свѣтѣ рѣдкихъ, красноватыхъ лампочекъ пришелъ на сцену. Вотъ то священное мѣсто, на которомъ творятся чудеса! Какъ пыльно и неприглядно показалось здѣсь новому актеру; совсѣмъ не радостно. Онъ много разъ прошелъ по сценѣ; смотрѣлъ во тьму въ колосники и пробовалъ тянуть висящіе канаты. Вотъ здѣсь должны твориться чудеса; здѣсь можетъ на глазахъ у зрительнаго зала исчезнуть цѣлый городъ, цѣлая страна. Актеръ нашелъ на сценѣ люки: прямоугольникъ, кругъ, квадратъ. Привести-бы въ движеніе забавную игрушку, сбѣжать подъ сцену въ трюмъ. И онъ идетъ по узкой лѣстницѣ; какъ въ

кораблѣ, по трапу. Пришедшему показалось не случайнымъ все то, что вышло здѣсь у строителя: и пиллерсы, поддерживающіе потолокъ, и сухіе сосновые брусья, которыми унизанъ полъ трюма, все, что такъ напоминаетъ забавную внутренность рояля, когда заботливый настройщикъ освободитъ его на время отъ прикрышекъ.

Нервныя руки ударятъ по слоновымъ костяшкамъ клавіатуры, а молоточки, запрыгавши вверхъ, извлекутъ изъ тонкихъ стальныхъ струнъ неслыханную мелодію.

Кто-же здѣсь пляшетъ по этимъ тонкимъ брусьямъ, чтобы наверху черезъ открытый люкъ возникали у блестящей рампы театральные фантомы? Здѣсь, въ этихъ многоэтажныхъ трюмахъ, такъ удобно ютиться труппѣ инфернальныхъ силъ, и ночью при свѣтѣ праздничныхъ огней являться передъ публикой по замѣчательному принципу Deus ex machina.

Актеръ хотѣлъ вскарабкаться на сцену черезъ люкъ, но люки всѣ заржавѣли и казались закрытыми навсегда. Значитъ, никто изъ публики ужъ не зоветъ изъ преисподней ни чертей, ни привидѣній.

На сценѣ, отъ „воды“ къ рампѣ, полъ сдѣланъ покатымъ. Когда художникъ разставитъ свои декораціи отъ авансцены въ глубину, онъ расположитъ ихъ такъ, что строго будутъ соблюдены законы перспективы, полотна постепенно уменьшаются по мѣрѣ удаленія отъ рампы. А фигуры человѣческія? Вѣдь, онѣ-же не уменьшатся, когда актеръ уйдетъ отъ авансцены дальше вглубь. „А впрочемъ, я видѣлъ, какъ устраивается въѣздъ Лоэнгрина на лебедѣ. По третьему плану сцены на маленькомъ лебедѣ плыветъ мальчикъ лѣтъ пяти, а по второму на бо́льшемъ лебедѣ мальчикъ лѣтъ двѣнадцати, и только по первому на лебедѣ въ натуральную величину торжественно вплываетъ на сцену самъ primo tenore. О, Байрейтъ, всему насъ научающій!“ Мальчики на лебедяхъ навѣяли такую грусть, разсѣять которую могли только рисунки божественнаго Калло, когда новый актеръ внезапно возстановилъ ихъ въ памяти. На первомъ

планѣ большая фигура Панталона, а въ глубинѣ едва замѣтныя, съ булавочныя головки; и войска вмѣсто копій держатъ въ рукахъ тончайшія иголочки. Вѣдь, вотъ Калло могъ же такъ нарисовать образы своей мечты? Могъ, потому что не желалъ прятать актеровъ своихъ за кулисами и, нарядныхъ, оставлялъ всѣхъ на виду у зрителей, располагая ихъ то въ глубинѣ, то по бокамъ сцены. А главныя фигуры, онѣ будто вышли на просценіумъ!

Стараясь воспроизвести всѣ изгибы незабываемыхъ фигуръ чудеснаго рисовальщика, актеръ расхаживаетъ по краю сцены то маской Челія, то маской Труффальдино, и кажется ему, что позади его уже выстроились какимъ-то чудомъ эти фантомы-карлики Калло: Докторъ съ клистеромъ подъ мышкой, Смералдина съ бубномъ въ рукахъ и размахивающій мечомъ Одоардо. Не надо мальчиковъ на лебедяхъ! Ужъ лучше вырѣзать фигурки изъ картона. Актеръ бросился въ складъ бутафорскихъ вещей. Деревянные мечи, картонный шлемъ, бумажныя маски, тюль, фольга, кумачъ..., все это больше не въ почетѣ. Новая громоздкая бутафорія, изготовленная на знаменитыхъ фабрикахъ, по рисункамъ маститыхъ декораторовъ, совсѣмъ заслонила собою предметы картоннаго царства. Вотъ въ пыли какая-то плетенка. Открываетъ ее актеръ, а тамъ носы, разныхъ фасоновъ и разныхъ цвѣтовъ, одни носы. Порывисто схвативъ плетенку, актеръ задѣлъ за что-то рукавомъ и уронилъ на полъ коробку, а изъ нея выкатился, забренчавъ, серебряный бубенчикъ. Сунувъ бубенчикъ въ карманъ (на счастье) и напяливъ носъ, онъ побѣжалъ опять на сцену; но не нашелъ гдѣ спрятаться. Онъ не нашелъ и остатковъ той торжественной матеріи, которой когда-то вмѣсто расписныхъ декорацій украшался просценіумъ. Отъ manteau d'Arlequin, въ складкахъ котораго прятался когда-то Арлекинъ беззаботный, не осталось и слѣда.

Старинныя названія Театръ сохранилъ, но скрытаго въ словахъ подлиннаго ихъ значенія никто не знаетъ и

не хочетъ знать. Опустошенными звучатъ священныя слова когда-то замѣчательныхъ подмостковъ.

4.

Какъ все просто и ясно. Вотъ они, законы Театра! О чемъ же думаютъ эти странные люди, не знающіе, какъ показать на сценѣ выѣздъ Лоэнгрина?

Новый актеръ понялъ все; онъ угадалъ эти законы, когда разсматривалъ пустой театръ, ходилъ, волнуясь, по пустой сценѣ, бралъ въ руки картонные стаканы, когда долго смотрѣлъ въ пустой оркестръ, на черные пюпитры музыкантовъ.

Да, Театръ—королевство; но Король его, конечно, не режиссеръ, какъ утверждалъ недавно Гордонъ Крэгъ; онъ, можетъ быть, только первый министръ, лучше другихъ знающій законы; о королѣ новый актеръ еще не думалъ; но, думая о Театрѣ, какъ о чудесной странѣ, онъ представилъ себѣ владѣнья этого королевства похожими на тѣ японскія картинки, которыя, если ихъ бросить въ воду, изъ маленькой сухой безцвѣтной стружки развертываются въ большіе яркіе узоры. И днемъ въ театрѣ все безконечное, что ему принадлежитъ, мельчайшей пылью, можетъ быть, осѣло на кулисахъ, въ пустыхъ уборныхъ на брошеныхъ костюмахъ, на паддугахъ и колосникахъ... Но только зажгутся въ софитахъ огни, заиграетъ оркестръ, и освобожденная „матерія“ безъ взрыва, безъ толчка, какъ невѣсомая туманность, можетъ быть, какъ отраженія отъ безчисленныхъ зеркалъ, какъ тѣ японскіе узоры—вдругъ развернется, и тогда границы королевства перестанутъ существовать.

Въ Театрѣ нельзя имитировать жизнь, потому что Жизнь въ Театрѣ, какъ и Жизнь на картинѣ, своя особая, лежащая въ иномъ, чѣмъ жизнь земная, планѣ.

Въ Театрѣ не нужно имитировать жизнь, стараясь повторить ея внѣшнюю форму, потому что Театръ обладаетъ

своими, театральными способами выраженія, у него есть свой, для всѣхъ понятный языкъ, съ которымъ онъ можетъ обращаться къ зрительному залу.

Да, у Театра свои законы и свои ассоціаціи. Кто сказалъ, что въ театрѣ траурный цвѣтъ—черный? Нѣтъ, въ театрѣ трауръ, можетъ быть, розовый, а черный трауръ жизни—здѣсь символъ величайшей радости.

Театръ не знаетъ геометрической перспективы. Какъ послѣ внезапнаго преображенія всѣ планы сдвинулись и всѣ предметы потеряли свою обычную связь.

Для Театра не существуетъ границъ въ пространствѣ: актеръ можетъ уйти въ такую даль, что даже его звонкій голосъ не будетъ раздаваться.

И время Театръ можетъ заставить итти медленно или быстро. Онъ можетъ время остановить совсѣмъ на нѣсколько мгновеній; секунда будетъ расчленена на тысячи долей, и маятникъ застынетъ неподвижный,—такъ медленно онъ будетъ качаться.

И тогда простыми открылись новому актеру законы театра.

. . . . . .

5.

Посмотри: огоньки
Приближаются слѣва...
Видишь факелы? видишь дымки?
Это вѣрно сама королева...

А. БЛОКЪ.

Когда сумерки въ кулисахъ стали страшными, взволнованный актеръ, опустившись на камень Венеры изъ „Тангейзера“, такимъ увидѣлъ свое королевство.

Весь городъ на ногахъ, какъ въ дни торжественныхъ иллюминацій. Снуютъ бродячіе кондитеры, продавцы игрушекъ, гадальщики съ попугаями въ клѣткахъ и на плечахъ,

фокусники и нищіе. На автомобиляхъ мчатся кавалеры въ смокингахъ и фракахъ, и дамы въ яркихъ шелкахъ.

Павильонъ—будто изъ тихаго стараго парка—какимъ-то чудомъ на улицѣ шумнаго освѣщеннаго города. Маячатъ не вывѣска-витражъ и не свѣтлый флагъ съ огненной звѣздою, а шесть громадныхъ оконъ, со множествомъ свѣчей за прозрачной индійской шалью вмѣсто шторъ.

Вошелъ въ театръ. И сразу погрузился въ его чудесный ритмъ; съ первыхъ же шаговъ по освѣщенному свѣчами коридору почувствовалъ себя участникомъ того, что будетъ совершаться здѣсь на сценѣ и въ зрительномъ залѣ передъ глазами, и въ сердцѣ у актеровъ и у другихъ, пришедшихъ съ нимъ на праздникъ.

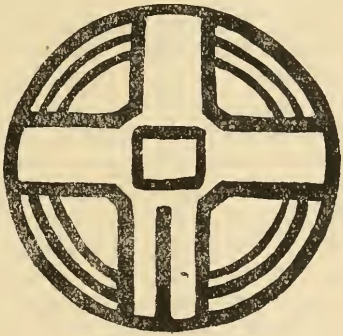
Какъ хорошо, что нѣтъ въ его рукахъ ни номера отъ вѣшалки, ни билета; нѣтъ капельдинеровъ, мѣшающихъ ему итти въ тотъ залъ, откуда все ближе и ближе звучитъ ему навстрѣчу музыка.

Въ зрительномъ залѣ свѣтло. Тамъ черезъ партеръ ведутъ на сцену три тротуара: два по бокамъ вдоль стѣнъ, и третій посрединѣ. По одному изъ нихъ сегодня вечеромъ пойдетъ актеръ, играющій раба или вельможу; пойдетъ, повторяя путь одной изъ звѣздъ; и не онъ ли, участникъ въ движеніи системъ, заколдовалъ въ театрѣ эту сценическую площадку, на которой будутъ выростать то сады, то города, то море?

Занавѣса два: впереди, на самомъ краю эстрады, и въ самой глубинѣ ея. Съ эстрады, такъ торжественно поднятой надъ паркетомъ, со всѣхъ сторонъ ступени внизъ.

Спектакль еще не начался. Актеръ по ступенямъ вбѣжалъ наверхъ. Шмыгнувъ за занавѣску, онъ очутился на сценѣ, полуосвѣщенной сверху висящими цвѣтными фонарями. Вмѣсто декорацій—ширмы, расписанныя съ двухъ сторонъ. На сцену нѣтъ доступа ни плотникамъ, ни бутафорамъ; ихъ работу исполняютъ такъ называемые „слуги просценіума“. Это тоже актеры, какъ вездѣ здѣсь актеры и на сценѣ, и въ зрительномъ залѣ.

По чьей-то командѣ оба занавѣса вдругъ раскрылись: будутъ сейчасъ изъ зрительнаго зала провѣрять какой-то свѣтовой эффектъ. Актеръ, очутившійся посреди эстрады одинъ, какъ главнокомандующій съ высокой горы, окинувъ быстрымъ взглядомъ все вокругъ, раскрылъ свою записную книжку, а ужъ на одномъ изъ листиковъ ея начертанъ остовъ волшебнаго павильона.



Какъ „при назначеніи двѣнадцати знаковъ небесныхъ по сходству между музыкой и звѣздами“ поступалъ астрологъ, такъ здѣсь кто-то начертилъ такую схему, по которой легко уяснить все значеніе сложнаго театральнаго строенья.

Занавѣсы снова задернуты. Онъ хочетъ увидѣть комнату актеровъ, какъ сновидѣніе мелькнувшую, пока онъ глядѣлъ на знакъ, начертанный въ его записной книжкѣ. Пріоткрывъ край второго занавѣса, актеръ увидѣлъ свѣтлый залъ,—общую уборную всѣхъ участниковъ спектакля. Здѣсь и бутафорскіе предметы, и наряды на стройныхъ вѣшалкахъ, на овальныхъ столахъ, въ плетеныхъ корзинахъ. Тѣ, кто гримируется, сидятъ у большихъ столовъ со свѣчами; кто наряжается, прикрываетъ себя ширмочками, легко переставляемыми съ мѣста на мѣсто.

Передъ высокимъ зеркаломъ, на стулѣ, стройно, какъ зачарованная, стоитъ одна изъ актрисъ сегодняшняго пред-

ставленія. Вокругъ нея суетится художникъ и, ловкимъ движеніемъ выбрасывая изъ плетеныхъ корзинъ чудесныя тряпицы, складываетъ изъ нихъ костюмъ, который сегодня промелькнетъ и завтра не повторится. Кусочки кружевъ, шелка и парчи въ ритмичномъ перебоѣ чередуются съ вуалью, фольгой, кумачомъ и перьями то страуса, то фазана. Кто-то бережно держитъ въ рукахъ вырѣзанную изъ золотой бумаги маску и ждетъ, когда художнихъ закроетъ ею лицо зачарованной актрисы. Захотѣлось разглядѣть все это ближе, но никто не входитъ сюда иначе, какъ оставляя въ особой раздѣвальнѣ городское платье, замѣнивъ его актерскимъ нарядомъ.

Музыка не смолкаетъ ни на минуту. Но вотъ спектакль сейчасъ начнется: ударилъ большой барабанъ, зазвенѣли гонги, заиграли флейты. Вернуться въ зрительный залъ черезъ сцену уже нельзя. Надо итти черезъ боковыя залы, гдѣ хранятся ширмы и крупные предметы сцены, и дальше по круглымъ коридорамъ, какъ въ циркѣ. На сценѣ уже шло представленіе, когда актеръ вошелъ въ зрительный залъ, маски говорили нараспѣвъ, какъ приличествуетъ царству Музыки, и двигались по эстрадѣ поступью, свойственной парадному спектаклю.

Ковры будто золото и море. Лоскуты на актерскихъ нарядахъ будто вѣтеръ и крылья. И нельзя разобрать: гдѣ слышишь музыку и гдѣ гремятъ бубенцы...

Актеръ проснулся.

6.

Поднимись наверхъ, актеръ, на самый верхъ театра, изъ котораго ты скоро убѣжишь! Туда черезъ колосники поведутъ тебя лѣстницы на пыльные мостики, опутанные веревками, гдѣ въ свѣтѣ тусклыхъ лампочекъ ждутъ сигналовъ „верховые“.

Взгляни въ послѣдній разъ съ самаго верхняго мостика: внизу, по сценѣ будутъ ходить актеры; какимъ нестройнымъ

и даже грубымъ кажется отсюда все то, что они называютъ „жить на сценѣ“, эта беззаконная толкотня.

Вотъ подъ тобой весь театръ, все царство этихъ людей!

Поднимись теперь еще выше. То, что ты увидишь— необычайно.

Желѣзная витая лѣстница поднимается вверхъ. Ты вошелъ по ней и остановился. Небо?

Изъ большихъ полукруглыхъ оконъ льется синій дневной свѣтъ. Не потому ли дневной, что представшее здѣсь твоимъ глазамъ, актеръ, тѣмъ, кто топчется внизу, уже не принадлежитъ? Въ безмолвіи, управляя жизнью спектакля, по тысячамъ колесъ скользятъ, какъ снасти, тонкіе стальные тросы. Не здѣсь ли въ этомъ молчаніи, въ этомъ дивномъ порядкѣ струнъ и колесъ—весь смыслъ и всѣ тайны актерскаго ремесла; ты что-то затаилъ въ себѣ и можешь свободно покинуть старый театръ.

Не кажется тебѣ, что высокія каменныя стѣны отдѣлились отъ земли? Попробуй взглянуть изъ оконъ: не движется ли корабль?

ВС. МЕЙЕРХОЛЬДЪ, Ю. БОНДИ.

„КЪ ИСТОРІИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ COMMEDIA DELL'ARTE".

II.

Я сегодня позволю себѣ занять Ваше вниманіе однимъ вопросомъ, разрѣшенія котораго прежде всего требуетъ сценическій методъ изученія commedia dell'arte. Сущность этого вопроса заключается въ опредѣленіи основныхъ началъ импровизованной комедіи, усвоеніе которыхъ дастъ скорую возможность вамъ, еще не изощреннымъ въ техникѣ, приступить къ самостоятельной работѣ.

Гоцци характеризуетъ импровизованную комедію лишь только, какъ совокупность цѣлаго ряда опредѣленныхъ сюжетовъ и шутокъ наиболѣе испытанныхъ въ театрѣ. Опредѣленіе тонкое и очень дѣльное. Гоцци, перенося центръ тяжести въ commedia dell'arte на импровизованное сценическое искусство актеровъ, даетъ тѣмъ самымъ ключъ къ его разгадкѣ.

Тѣ триста безобразныхъ сюжетовъ, „изъ которыхъ выходитъ это удивительное чудо" (импровизованная комедія), мнѣ кажется могутъ быть сведены къ нѣсколькимъ первичнымъ схемамъ сценаріевъ, изъ которыхъ одна, повидимому очень ранняго происхожденія — взаимоотношеніе, существующее между стариками, ихъ дочерьми, молодыми любовниками, Арлекиномъ, Бригелломъ и Смералдиной, — пред-

ставляетъ собою основу импровизованной комедіи. Эта схема въ томъ или иномъ видѣ служитъ канвой для дальнѣйшаго развитія дѣйствія въ большинствѣ извѣстныхъ мнѣ сценаріевъ. Сущность ея, имѣющая много варіантовъ, сводится приблизительно къ слѣдующему. Существуютъ два старика (Докторъ и Панталонъ). У нихъ есть двѣ дочери (Діана, Аурелія, Изабелла, Клариче, Розаура, ...etc.). Двое молодыхъ людей (Одоардо, Сильвій, ...etc.) любятъ ихъ и сватаются за нихъ. Старики имъ отказываютъ, надѣясь выдать своихъ дочерей замужъ за болѣе достойныхъ и болѣе обезпеченныхъ жениховъ. Очень часто такимъ желательнымъ женихомъ оказывается капитанъ изъ Неаполя, пройдоха и тщеславный солдатъ, ведущій свое происхожденіе отъ „хвастливаго воина“ Плавта. Молодые люди въ отчаяніи, но къ нимъ на помощь обыкновенно приходятъ ихъ слуги вмѣстѣ со Смералдиной, которые, всячески дурача стариковъ и ихъ ставленниковъ - жениховъ, устраиваютъ счастливое соединеніе сердецъ молодыхъ и нѣжныхъ любовниковъ. Основная схема часто усложняется параллельной интригой любви, разыгрываемой обыкновенно тремя масками слугъ: Смералдиной, Бригелломъ и Арлекиномъ и кончающейся въ большинствѣ случаевъ въ пользу послѣдняго. Благополучный исходъ, всегда имѣющійся на-лицо въ импровизованной комедіи, такъ опредѣляется текстомъ сценарія: „и тутъ заканчивается комедія двойнымъ или тройнымъ бракосочетаніемъ“.

Эта схема, имѣющая повидимому зачатки еще въ новой аттической комедіи, встрѣчающаяся во многихъ сценаріяхъ и излюбленная французами, введшими ее въ непремѣнный составъ заключительной интермедіи - балета подъ особымъ

названіемъ „сцены ночи“, мнѣ кажется, по своей общности должна служить первымъ опытомъ Вашего сценическаго истолкованія.

Анализъ „сцены ночи“ (я буду сегодня съ Вами придерживаться терминологіи, возникшей на почвѣ итальяно-французскихъ театральныхъ отношеній XVII вѣка) даетъ цѣлый рядъ свѣдѣній, имѣющихъ большое значеніе для изученія сценической техники итальянской импровизованной комедіи. Выясняются сценическія правила, обусловливающія и облегчающія словесную импровизацію актеровъ.

Прежде всего въ mise en scène'ахъ, которые возникнутъ, если вы попытаетесь разыграть схему „сцены ночи“, почувствуется необходимость геометрическаго рисунка, основаннаго на перемѣщающемся сочетаніи четнаго и нечетнаго числа дѣйствующихъ лицъ. Два старика (Докторъ и Панталонъ) живутъ въ двухъ домахъ, находящихся по обѣимъ сторонамъ сцены, на второмъ планѣ. Эти два дома служатъ исходными точками и основаніями для рисунка движенія дѣйствующихъ лицъ всей пьесы, за исключеніемъ только послѣдней заключительной сцены, когда всѣ актеры выходятъ на самый передній край просценіума съ просьбою къ публикѣ „plausum date“. Эти же два дома опредѣляютъ симметрію движеній персонажей комедіи. Два старика, выходящихъ на совѣщаніе о судьбѣ своихъ дочерей, двое молодыхъ людей, желающихъ спѣть серенаду своимъ возлюбленнымъ, двое слугъ, передающихъ любовныя письма своимъ будущимъ госпожамъ — все это обусловлено нахожденіемъ на сценѣ этихъ двухъ домовъ. Соблюденіе принципа симметріи обязываетъ къ одновременному появленію всѣхъ персонажей одноименной группы. Дочь Панталона съ

розой въ рукѣ должна появиться въ окнѣ своего дома, какъ только начинаетъ появляться въ окнѣ Доктора его дочь. Этимъ же можно объяснить постепенное появленіе на сцену масокъ комедіи: сначала молодые любовники, затѣмъ ихъ слуги; сперва старики, послѣ — ихъ дочери. Четное число персонажей требуетъ въ геометрическомъ рисункѣ mise en scène преобладаніе прямыхъ линій, размѣщенныхъ по принципу параллелизма.

Переходы персонажей совершаются по діагоналямъ четыреугольника, независимо отъ того какимъ онъ окажется на самомъ дѣлѣ: квадратомъ, ромбомъ или трапеціей. Совершенная геометрическая фигура—кругъ имѣется на лицо въ общемъ рисункѣ какъ заключительное движеніе, необходимое для конца всей пьесы или для замѣны одной другою. Съ понятіемъ о сценическомъ кругѣ тѣсно связано представленіе о нечетномъ количествѣ дѣйствующихъ лицъ, изъ которыхъ одно (въ большинствѣ случаевъ Смералдина или честная вдова Эуларія, имѣющая четырехъ живыхъ мужей) своимъ внезапнымъ появленіемъ оканчиваетъ дѣйствіе, распутывая немногочисленныя хитросплетенія несложной интриги. Появленіе этого персонажа вмѣстѣ съ присутствовавшими ранѣе принуждаетъ перемѣнить форму четыреугольника на вписанный многоугольникъ съ нечетнымъ числомъ сторонъ, одну изъ вершинъ котораго (на самомъ заднемъ планѣ сцены) занимаетъ персонажъ, появившійся послѣднимъ. Этотъ вписанный многоугольникъ постепенно сдвигается въ одну прямую линію, равномѣрно перемѣщающуюся на передній планъ просценіума, гдѣ актеры произносятъ „plausum date". Вышеизложеннымъ далеко не исчерпываются всѣ многочисленныя измѣненія

и перемѣщенія въ геометрическомъ рисункѣ mise en scène импровизованной комедіи. Взявъ за основаніе упрощенную схему сценарія „сцены ночи“ и сдѣлавъ до крайности упрощенную ея сценическую разверстку, я хотѣлъ только обратить Ваше вниманіе на то, что сущность геометрическаго рисунка въ сценаріяхъ commedia dell'arte основывается на параллелизмѣ и на перемѣщающемся сочетаніи четнаго или нечетнаго числа дѣйствующихъ лицъ. Вы сами при первой же попыткѣ самостоятельно разработать схему сценарія натолкнетесь на многочисленныя правила, опредѣляющія геометрическій рисунокъ движеній, правила, которыя трудно описать за отсутствіемъ надлежащей терминологіи.

Анализъ схемы „сцены ночи“ даетъ возможность установить, что центръ тяжести въ развитіи дѣйствія и украшенія его шутками, свойственными театру, лежитъ не на молодыхъ любовникахъ и не на старикахъ, а на слугахъ, которые исполняютъ значительныя и технически болѣе трудныя роли. Молодые любовники и нѣжныя любовницы не имѣютъ своей собственной иниціативы. Они безропотно подчиняются постигшему ихъ горю и только сильнымъ плачемъ (актерамъ, исполнявшимъ эти роли, предоставлялась возможность показать богатыя коллекціи носовыхъ платковъ) и чрезмѣрнымъ ломаніемъ рукъ заявляютъ свой протестъ. Пришедшіе слуги сразу понимаютъ создавшееся положеніе и убѣждаютъ своихъ господъ довѣриться имъ. Слуги, во всеоружіи своихъ сценическихъ и техническихъ средствъ, начинаютъ дурачить и мучить стариковъ и тѣ бываютъ принуждены согласиться на бракъ своихъ дочерей съ молодыми любовниками. Первой продѣлкой слугъ является передача любовныхъ писемъ къ возлюбленнымъ своихъ господъ.

Совершается эта передача при помощи двухъ лѣстницъ и не безъ участія Смералдины, которая является повѣренной въ сердечныхъ дѣлахъ дочерей стариковъ. Аксессуарами этой сцены помимо двухъ лѣстницъ служатъ: большой бутафорскій ключъ, отпирающій двери домовъ стариковъ, двѣ розы дочерей стариковъ, (прелестью которыхъ было плѣняются слуги, но скоро останавливаются Смералдиной), палочка Арлекина, мѣшки изъ подъ муки.

Второй продѣлкой служитъ мотивъ переодѣванія. Переодѣваются иногда сами слуги, а иногда они одѣваютъ молодыхъ любовниковъ въ различныя восточно-фантастическіе костюмы и выдаютъ ихъ старикамъ за знаменитыхъ, пріѣхавшихъ жениться на ихъ дочеряхъ, турецкихъ и персидскихъ принцевъ. Мотивъ переодѣванія, столь излюбленный итальянцами, всегда сопровождался представленіемъ, носящимъ характеръ вокально-танцовальнаго дивертисмента. Если первые любовники имѣли возможность его выполнить, то переодѣвались они, если же нѣтъ, то за выполненіе его брались слуги, въ сценическое заданіе которыхъ входило не только знаніе жонглерскихъ или акробатическихъ пріемовъ, но и ставилось непремѣннымъ условіемъ умѣніе хорошо и весело танцовать.

При возстановленіи сценаріевъ импровизованной комедіи мнѣ кажется чрезвычайно важнымъ прежде всего озаботиться нахожденіемъ тѣхъ лицъ, которые бы на себя взяли отвѣтственную задачу воплотить собою маски слугъ староитальянскаго театра и которые бы приступили къ изученію основъ акробатической техники.

Изъ знакомства съ текстомъ сценарія вытекаетъ еще одно важное слѣдствіе. Выходъ каждого актера тамъ от-

мѣченъ своеобразною и точно выраженною формулою: „Панталонъ выходитъ“, „Арлекинъ выходитъ“ и т. д., но не „выходитъ Панталонъ“, не „выходитъ Арлекинъ“. Эта формула имѣетъ своею цѣлью опредѣленное сценическое истолкованіе: актеръ, каждый разъ появляясь передъ публикой, долженъ напомнить ей, что онъ только актеръ, который является исполнителемъ данной маски. Онъ обязанъ на мгновеніе фиксировать движенія своего тѣла такъ, чтобы ясно были выражены всѣ особенности его маски. Этотъ выходъ актера долженъ носить въ себѣ черты парада, той части сценическаго представленія, которая, предшествуя спектаклю и совпадая по времени съ прологомъ, произносимымъ первымъ актеромъ, имѣетъ своею цѣлью подчеркнуть и выявить всѣ преимущества и богатства актеровъ данной труппы.

ВЛАДИМІРЪ СОЛОВЬЕВЪ.

ТИРСО ДЕ МОЛИНА И ИСПАНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Когда называютъ (по крайней мѣрѣ, у насъ въ Россіи) имена самыхъ прославленныхъ драматурговъ великой системы испанскаго театра XVI—XVII вѣковъ,—это всегда имена Кальдерона и Лопе де Вега. И никто-то не упомянетъ о Тирсо де Молина.

Но когда рѣчь заходитъ о самомъ значительномъ наслѣдствѣ этой блестящей и героической театральной эпохи, о томъ, что сіяетъ сквозь вѣка самымъ яркимъ и самымъ непогасимымъ свѣтомъ,—всякому невольно приходятъ на память двѣ пьесы, приписанныя именно Тирсо де Молина. Кстати сказать, напрасны и попытки нѣкоторыхъ ученыхъ оспаривать принадлежность этихъ вещей ему. Слишкомъ прочны психологическія, если не историческія, данныя, указывающія на его авторство. Но объ этомъ только къ слову.

Среди наиболѣе частыхъ, наиболѣе понятныхъ и наиболѣе волнующихъ воображеніе великихъ гостей всѣхъ европейскихъ литературъ и театровъ, наряду съ Фаустомъ, Донъ-Кихотомъ и самимъ Прометеемъ, высится грандіозная фигура Донъ-Жуана, пригласившаго Каменнаго Гостя къ себѣ на пиръ. Первая сценическая обработка легенды о Донъ-Жуанѣ, родившейся гдѣ-то въ Сициліи или вообще въ мѣстности, гдѣ создалась равнодѣйствующая бытовыхъ традицій итальянскихъ и испанскихъ, принадлежитъ Тирсо де Молина. Это его Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra—„Севильскій Обольститель и Каменный Гость“.

Но другая „комедія“ Тирсо—комедіями назывались тогда и самыя сильныя драмы (изъ которыхъ, по мнѣнію

нѣкоторыхъ, она—сильнѣйшая), другая пьеса Тирсо де Молина—не менѣе памятна, не менѣе дѣйственна и славна,—и гораздо болѣе завершена и совершенна въ своей структурѣ. Эта католическая комедія, которую К. Д. Бальмонтъ ставитъ превыше всего въ драматургіи чуть ли не всѣхъ вѣковъ и народовъ, носитъ названіе El Condenado por desconfiado — „Осужденный за недовѣріе“ („за недостатокъ вѣры“—это точнѣе).

Будетъ справедливымъ, ради этихъ только двухъ произведеній, дать въ нашемъ почитаньи мѣсто, равное, по меньшей мѣрѣ равное, съ тѣми двумя — этому великому драматургу—брату Габріелю Тельесу, монаху, настоятелю ордена Милости (Merced) въ Сóріи, выпускавшему драмы, историческіе труды и стихи подъ псевдонимомъ Tirso de Molina—что, въ переводѣ, значитъ Пастухъ съ Мельницы.

Я говорю—въ *нашемъ* почитаніи,—потому что на родинѣ давно уже отведено ему мѣсто въ почитаніи достойнѣйшихъ людей страны. Не это мѣсто, а еще высшее. Первый испанскій филологъ нашихъ временъ, знатокъ міровой литературы, авторъ статей объ Э. По, Г. Гейне, Грильпарцерѣ и другихъ, знаменитый Menéndes-y-Pelayo (Менендесъ-и-Пелайо) давно уже, какъ это говорится, „перегнулъ палку въ другую сторону“. Въ статьѣ своей о Тирсо (Estudios de critica literaria) онъ опредѣленно ставитъ Тельеса гораздо выше Кальдерона, и съ иронической усмѣшкой говоритъ о „Кальдероновской“ лихорадкѣ, царившей въ исторіи литературъ XVIII—XIX вѣковъ, поддержанной особенно романтическимъ пыломъ братьевъ Шлегелей, и ихъ адептовъ и эпигоновъ. Тирсо де Молина же ставитъ онъ по меньшей мѣрѣ наряду съ „чудомъ свѣта“—универсальнымъ геніемъ де-Вега. Менендесъ-и-Пелайо говоритъ, что если богатствомъ и неистощимостью выдумки Лопе де Вега и затмеваетъ Тирсо,—то послѣдній имѣетъ надъ первымъ преимущества тоже не малыя,—превосходя его въ обрисовкѣ характеровъ, въ отчетливости деталей, въ ясности и интенсивности поэтической мысли.

Можетъ быть, къ великому Кальдерону знаменитый его соотечественникъ все-таки слишкомъ суровъ. Безмѣрностью творческаго порыва, глубинностью проникновенія въ сокрытые законы Вселенной, и этотъ поэтъ заслуживаетъ, можетъ быть, не меньшаго удивленія, чѣмъ старшіе его братья—Лопе и Тирсо, сколь онъ ни бѣденъ тѣмъ, что составляетъ сердце драмы какъ таковой, сколь онъ ни скуденъ въ драматической характеристикѣ своихъ персонажей и въ драматическомъ *дѣйствіи*, возникающемъ какъ слѣдствіе ихъ характеровъ.—Здѣсь не мѣсто, конечно, вдаваться въ оцѣнку глубиннаго творчества испанца XVII вѣка. Но если мы скажемъ, что всѣ трое заслуживаютъ глубочайшаго изумленія всѣхъ любителей драмы, поэзіи и вообще міровой литературы,—мы, вѣроятно, не погрѣшимъ противъ истины.

Если же къ этому прибавимъ мы, что, кромѣ названныхъ primos inter pares, еще не мало *pares* дѣйствовало на поприщѣ драматургіи въ Кастиліи и Аррагоніи въ тотъ вѣкъ—если напомнимъ мы имена хотя бы Гильенъ-де-Кастро и Мира-де-Амéскуа (побѣдителей Тирсо на драматическомъ состязаніи въ 1625 году въ Толедо), а также и Аларкона,—мы, можетъ быть, дадимъ этимъ первый слабый намекъ на то впечатлѣніе, которое должна производить эта великая, мало извѣстная у насъ, полоса міровой литературы,—великая система испанскаго театра, подобныхъ коей было лишь двѣ—эллинская трагическая и англійская шекспировская.

Въ одномъ изъ ближайшихъ нумеровъ Журналъ Доктора Дапертутто надѣется дать возможность читателямъ познакомиться съ установленными фактами изъ жизни Тирсо де Молина и съ чертами его творчества.

—ст—.

ИРОНІЯ И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ.

I.

Чувство и желаніе театральности, театральность, театральное, занимая во всѣхъ достиженіяхъ человѣка важнѣйшее мѣсто, опредѣлило свое значеніе въ исторіи мысли и искусства, какъ непремѣнная система, сопровождающая человѣчество чрезъ вѣка.

Искусство театра, являющее собой воплощеніе творчества человѣка, которое опредѣляется понятіемъ театральности, представляется намъ поэтому, какъ извѣстная эволюція во времени, и какъ извѣстная цѣльная система въ пространствѣ.

Понятіе театральности мы-бы опредѣлили, какъ *волю человѣка отъ жизни дарованной къ жизни имъ себѣ созданной*. Если жизнь—есть путь прямой линіи, то театральность есть тотъ-же путь, но пройденный по линіи волнистой, зигзагообразной, или какой-угодно другой, *непрямой* линіи. Это—вѣчное стремленіе человѣка къ творчеству, къ созданію своего міра. Поэтому, театральность—какъ отвлеченное внутреннее—руководитъ всегда каждымъ художникомъ.

Развѣ не проблему театральности таитъ въ себѣ искусство слова, когда путемъ открытія законовъ риѳмы создается новый видъ искусства—поэзія? Передать мысль, чувство и т. д. риѳмой—это путь не прямой линіи (путь прямой—есть нериѳмованная рѣчь), а зигзагообразной, волнистой—значитъ театральной. И чѣмъ линія поэтическаго рисунка *кривѣе*—тѣмъ стихотвореніе удачнѣе по формѣ. И мелодія, построенная на хроматизмахъ—есть не менѣе яркое выраженіе театральности въ музыкѣ—чѣмъ любое стихотвореніе въ поэзіи.

Въ театрѣ,—ни одинъ путь не долженъ быть прямымъ!

И если примитивы линій выражаются въ простѣйшихъ геометрическихъ фигурахъ, то новыя проблемы сцены, разрѣшающія вопросы движенія по кругу, треугольнику и т. д., являются законами театральности, обоснованными и непремѣнными. Кубизмъ есть явленіе, стремящееся къ разрѣшенію приблизительно тѣхъ-же вопросовъ, въ существѣ своемъ являющихся обоснованіемъ театральности въ живописи.

Наличность элемента театральности въ другихъ искусствахъ и объясняетъ ту прекрасную возможность содружества ихъ всѣхъ вмѣстѣ, — послѣ котораго только, театръ и сталъ тѣмъ, чѣмъ онъ долженъ быть. Въ театрѣ, какъ въ одномъ фокусѣ, собираютъ поэзія, музыка, живопись, архитектура и пластика тѣ свои грани, которыя по яркости своей театральности во всей полнотѣ могутъ проявиться только въ искусствѣ сцены.

II.

Сущность ироническаго или ироніи лежитъ въ *подчеркиваніи несоотвѣтствія кажущагося съ дѣйствительнымъ.*

Иронія выдергиваетъ изъ положеній дѣйствительнаго характерныя черты и линіи, и, строя кажущееся, прибавляетъ ихъ къ нему. Ироническое—въ чемъ-бы оно не проявлялось—въ искусствѣ, или наукѣ—тяготѣетъ къ тѣмъ положеніямъ, которымъ выше мы дали названіе относящихся къ театральности.

Если театральность въ своемъ первичномъ видѣ есть только форма, то иронія и является тѣмъ внутреннимъ содержаніемъ, которымъ вдохновляется и проявляется ея сущность. Иронія непроявленная есть всегда потенціальная возможность къ театральности.

То несоотвѣтствіе, которое подчеркиваетъ театральность, идя по путямъ непрямымъ къ своей цѣли, и есть выраженіе скрытой внутри ироніи.

Недаромъ первоначальное значеніе слова „иронія“ по-

гречески значило „притворство“. Да, въ желаніи, въ стремленіи итти по своему пути, хотя-бы непрямому, есть обаятельное притворство. Въ этомъ есть творчество, творчество истинное, такъ какъ оно творчество изъ „ничего“. Это легкое скользящее чувство, которое по еле уловимымъ нитямъ создаетъ пѣнящую игру воображенія, жеста и словъ. Это не смѣхъ,—а улыбка,—та улыбка, которая по истинѣ называется „иронической“.

Это такое притворство, которое заставляетъ вдохновеннаго актера приложить къ глазамъ мокрую тряпку, что-бъ показать, что онъ плачетъ. О, капли простой воды, которыя потекутъ при этомъ по его лицу,—вы волнуете больше, чѣмъ настоящія соленыя слезы „искренне пережившаго драму!“ Здѣсь есть радость, радость не покидающая даже тогда, когда казалось-бы такъ печально все сложилось.

Театръ, какъ всякое искусство, есть всегда заговоръ.

Поэтъ, музыкантъ, художникъ неся въ театръ „иронію„ своихъ словъ, звуковъ и красокъ, а актеръ и режиссеръ свое умѣніе претворять жизнь въ театральность, соединившись въ прекрасномъ заговорѣ творцовъ, создаютъ великое искусство театра. И лишь вдохновеніе благороднымъ, творческимъ порывомъ „притворства“, т. е. *выявленіемъ ироніи въ театральномъ дѣйствіи*—есть средство къ намѣченной цѣли. Въ этомъ—оправданіе формъ театральнаго искусства.

Углубляясь и разрѣшая намѣченные моменты ироніи въ искусствѣ театра, разграничивая понятіе театральнаго и нетеатральнаго, мы придемъ къ пониманію гротеска, и его первенствующему значенію на сценѣ, какъ яркому выразителю ироніи въ театральности.

САМУИЛЪ ВЕРМЕЛЬ.

„ТУРАНДОТЪ“ ГРАФА КАРЛО ГОЦЦИ НА РУССКОЙ СЦЕНѢ*).

Постановка „Турандотъ“, не лучшей изъ трагикомическихъ сказокъ „послѣдняго венеціанца“, носила на себѣ замѣтный отпечатокъ шиллеровской трактовки. Шиллеръ, приступая къ переводу, вѣрнѣе къ обработкѣ китайской сказки Гоцци, главнымъ образомъ плѣнился странствующимъ сюжетомъ о жестокой красавицѣ-принцессѣ; онъ въ значительной мѣрѣ испортилъ оригиналъ, стремясь обосновать и оправдать поступки дѣйствующихъ лицъ. У Шиллера исчезла ироническая улыбка Гоцци и ее замѣнила *психологическая мотивація*. Театръ чудесъ Гоцци былъ принесенъ имъ въ жертву „жизненности и поэзіи“. У правовѣрнаго представителя „бури и натиска“ принцесса Турандотъ—женщина, жестокость которой можетъ быть объяснена желаніемъ безпредѣльной свободы и чувствомъ мести мужчинамъ за многолѣтнее женское рабство. У Гоцци Турандотъ, дочь богдыхана Альтоума—сказочный сфинксъ, влекомый куда-то тайнымъ и смутнымъ инстинктомъ, сфинксъ, который теряетъ свою мудрость и силу, какъ только разгаданы его три загадки. У Гоцци Турандотъ плѣняетъ Калафа прежде всего своимъ „bella voce“, въ контекстѣ же у Шиллера—цѣлый рядъ терминовъ познавательнаго характера. Тарталья, Бригеллъ и другія маски импровизованной комедіи у Гоцци образуютъ особый міръ, существующій независимо отъ того, что происходитъ на сценѣ, даже тогда, когда міръ этотъ переплетается съ основнымъ сюжетомъ пьесы. У Шиллера маски слишкомъ крѣпко втянуты въ ходъ основного движенія сказки, такъ, что даже теряютъ свою веселую беззаботность, и, бросая свои lazzi, дѣлаются похожими на придворныхъ маленькаго нѣмецкаго княжества, надѣленныхъ мелкимъ честолюбіемъ и желаніемъ выслужиться.

---

*) Carlo Gozzi. „Turandot“. Fiaba chinese teatrale tragicomica in cinque atti. Пьеса эта, въ переводѣ А. Вознесенскаго *съ нѣмецкаго*, была поставлена въ С.-Петербургѣ, въ театрѣ г.г. Незлобина и Рейнеке, въ первой половинѣ сезона 1913—1914. Въ Москвѣ (въ театрѣ К. Н. Незлобина), на программѣ перваго спектакля этой пьесы значился Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскій авторомъ постановки, въ С.-Петербургѣ мы должны были почему-то считать авторомъ постановки К. Н. Незлобина.

Театръ, взявшійся за постановку „Турандотъ“, видимо обрадовался, что нашелъ у Шиллера психологическое оправданіе неожиданно-новому сценическому строенію, и не нашелъ для пьесы единственно умѣстной инсценировки—*въ манерѣ преувеличенной пародіи*. Отсюда цѣлый рядъ значительныхъ промаховъ:

Режиссеръ не использовалъ золотого правила Гуліельмо, напоминающаго о необходимомъ умѣніи координировать передвиженія фигуръ съ размѣромъ площади (partire del terreno). И то, что просценіумъ былъ стиснутъ подковообразной эстрадой, и то, что „выходы“ актеровъ были по преимуществу изъ боковыхъ кулисъ, и то, что пратикабли художника Н. Н. Сапунова были разставлены по сценѣ въ строгой симметріи,—все это обязывало режиссера къ опредѣленному пріему въ строеніи mise en scène. Рисунокъ планировки былъ очень случаенъ и отнюдь не традиціоненъ при традиціонности заимствованной сценической конструкціи. Но самымъ великимъ грѣхомъ передъ формой было то, что зрительный залъ не былъ связанъ со сценой продуманнымъ построеніемъ просценіума; вѣдь нельзя же было рядъ узенькихъ ступенекъ, поставленныхъ у суфлерской будки, принять за звено, долженствовавшее связать два столь отчужденныхъ въ современномъ театрѣ міра: зрительный залъ и сцену.

Увлекшись указаніемъ итальянскаго текста: „всѣ дѣйствующія лица одѣты по-китайски, за исключеніемъ Адельмы, Калафа и Тимура, которые носятъ татарскіе костюмы“, режиссеръ предложилъ вниманію зрителей этнографическій, почти современный Китай, забывъ, что дѣйствіе пьесы происходитъ на сказочномъ итальянскомъ востокѣ XVIII в., гдѣ неподалеку другъ отъ друга: и Пекинъ, и Астрахань, и Тифлисъ. Но этого мало. Этнографически-реалистическій востокъ былъ преподнесенъ режиссеромъ въ условно-театральной рамкѣ декоративно-архитектурныхъ формъ большого параднаго спектакля.

Романически-сентиментальная интермедія *) „о коварной Лавиніи“, произвольно введенная въ общій ходъ дѣйствія режиссеромъ и, повидимому, имъ же самимъ и сочиненная, благодаря своей психологически-бытовой основѣ, представляла собой именно то, противъ чего такъ страстно всю свою жизнь боролся Гоцци. Она и по содержанію, и по тому, какъ разыгрывалась актерами, явилась (повидимому совершенно неожиданно для режиссера?) пародіей на нѣжныя сцены въ духѣ синьора Гольдони.

„Турандотъ“ мѣстами исполнялась въ сопровожденіи музыки Рамо. Выбранныя пьесы французскаго композитора совсѣмъ не соотвѣтствовали, иногда даже противорѣчили пламенному и бурному темпераменту Гоцціевской сказки.

---

*) Интермедія (междудѣйствіе) была поставлена не въ антрактѣ между дѣйствіями, а начинала собою актъ.

Шествіе съ головой казненнаго астраханскаго принца, задуманное Карломъ Гоцци въ манерѣ гротеска, въ исполненіи этой труппы вселяло въ зрителя тотъ непріятный ужасъ, котораго такъ трудно избѣжать въ анатомическихъ театрахъ провинціальныхъ паноптикумовъ.

Два трона Турандотъ и Альтоума надо было помѣстить на просценіумѣ, если надо было ихъ поставить на разныхъ сторонахъ сцены, потому что такъ глубоко поставленные троны тонули въ перегруженныхъ группахъ второстепенныхъ персонажей.

Появленіе масокъ въ публикѣ и заключительный уходъ актеровъ черезъ зрительный залъ казались жалкими, такъ не скоординировано было это шествіе съ масштабами большого зрительнаго зала.

Въ тѣсной связи съ Шиллеровскимъ взглядомъ на пьесу Гоцци находилась и вся игра актеровъ. Плохіе стихи перевода читались со сцены съ тѣмъ романтическимъ паѳосомъ, который считается безвкусными актерами единственно-законнымъ, когда играется Ростанъ или д'Аннунціо. Если прибавить къ этому стараніе объяснить публикѣ психологію дѣйствующихъ лицъ и смыслъ ихъ монологовъ при помощи такъ называемаго „естественнаго переживанія", то станетъ понятнымъ царившій па спектаклѣ разладъ между актерами и тѣмъ, что далъ спектаклю Н. Н. Сапуновъ.

Труффальдино, Панталонъ и другія маски импровизованной итальянской комедіи, которымъ режиссеръ не объяснилъ такъ много важнаго, не соблюдали никакихъ традиціонныхъ пріемовъ и скучно произносили хорошо заученыя и заранѣе кѣмъ-то написанныя „импровизаціи".

Маски въ разговорахъ съ публикой садились на плохо освѣщенную рампу; какъ могъ режиссеръ забыть, что просценіумъ—площадка, гдѣ ведется актерами самая значительная игра, и какъ было не залить главнаго сценическаго мѣста дѣйствія потоками свѣта.

Счастливое исключеніе изъ всѣхъ исполнителей составлялъ актеръ Крамовъ; онъ игралъ роль богдыхана Альтоума въ манерѣ гротеска и съ хорошо подчеркнутой двойственностью. Какъ только публика начинала сживаться съ образомъ богдыхана, какъ съ лицомъ, реально существующимъ, такъ тотчасъ актеръ Крамовъ неуловимымъ смѣшкомъ или острымъ кивкомъ въ зрительный залъ напоминалъ зрителю, что надо имѣть дѣло съ актеромъ, *играющимъ* богдыхана, а не съ богдыханомъ самимъ, котораго нѣтъ, который только кажется существующимъ.

Такъ была поставлена и сыграна въ первый разъ въ Россіи пьеса великаго венеціанскаго сказочника и драматурга.

ВЛАДИМІРЪ СОЛОВЬЕВЪ.

КЪ ПОСТАНОВКѢ КОМЕДІЙ МОЛЬЕРА „УЧЕНЫЯ ЖЕНЩИНЫ“ И „ПРОДѢЛКИ СКАПЭНА“ НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

Никто не станетъ спорить, что археологическое возстановленіе сценическихъ произведеній явленіе, вообще, нежелательное: способы передачи и воспріятія въ искусствѣ съ теченіемъ времени слишкомъ сильно мѣняются. Но отказаться отъ археологичности не значитъ еще совершенно потерять подъ ногами историческую почву. Можно сдѣлать отступленія въ mise en scéne'ѣ, въ манерѣ читки, въ манерѣ игры, въ декораціяхъ, даже въ обстановкѣ и костюмахъ (хотя это уже опаснѣе). Дѣло творческой совѣсти художника найти мѣру во всѣхъ этихъ отступленіяхъ. Но нельзя посягать на основныя особенности, составляющія истинную сущность даннаго произведенія искусства.

Думается, что въ постановкѣ комедіи Мольера „Ученыя женщины“ было сдѣлано такое посягательство. Есть опасность, что эта комедія можетъ утомить современнаго зрителя своими длиннотами и устарѣлостью своей идейной стороны. Для устраненія этой опасности, съ одной стороны, былъ сдѣланъ рядъ купюръ, съ другой—пьесу постарались оживить введеніемъ ряда трюковъ и шутокъ въ манерѣ буффонады.

Не даромъ еще Вольтеръ рѣзко отдѣлялъ „настоящія комедіи“ Мольера (къ которымъ онъ причислялъ „Скупого“, „Тартюфа“, „Мизантропа“ и „Ученыхъ женщинъ“) отъ фарсовъ въ родѣ „Продѣлокъ Скапэна“. Хотя споры о раздѣленіи комедій Мольера на серьезныя комедіи и фарсы мо-

гутъ вызвать разногласія относительно отдѣльныхъ пьесъ (см. полемику Жоффруа съ Вольтеромъ о „Мнимомъ больномъ"), однако несомнѣнно, что „Ученыя женщины" и „Продѣлки Скапэна" находятся на разныхъ полюсахъ творчества. Въ первой изъ этихъ комедій нельзя отвергать элемента серьезной сатиры и серьезнаго нравоученія. Пусть то, на что возставалъ Мольеръ, потеряло теперь свою остроту. Все же при постановкѣ „Ученыхъ женщинъ" нельзя дѣлать тѣхъ купюръ, которыя были сдѣланы. Такъ напр., сдѣланы купюры въ разговорѣ Филаминты, Арманды и Белизы съ Триссотеномъ о женскомъ образованіи (Д. III, сц. II). Лишеніе комедіи идейнаго элемента безъ надлежащихъ основаній приближаетъ ее къ фарсу.

Введеніе ряда буффонадныхъ пріемовъ тоже способствовало приниженію стиля этой комедіи. Филаминта выбрасываетъ изъ-за кулисъ въ Мартину нѣсколько десятковъ книгъ (Д. II, сц. V); слуга Вадіуса Жюльенъ выворачиваетъ груду книгъ сзади черезъ скамейку на ту же Филаминту. Это, пожалуй, смѣшно, но едва ли умѣстно, тѣмъ болѣе, что въ тонахъ постановки по сосѣдству съ этими моментами нѣтъ ничего буффонаднаго. Наоборотъ, по своей подготовленности и обоснованности сцена съ Вадіусомъ (Д. III, сц. V) производитъ хорошее впечатлѣніе. Между тѣмъ эта сцена тоже выдержана въ манерѣ буффонады. Въ ней вполнѣ пріемлема даже чисто акробатическая штука, продѣлываемая двумя слугами. (Странно, что сцена съ нотаріемъ, — т. е. сцены III, IV и V Д. V, совершенно параллельныя сценѣ съ Вадіусомъ,—лишена тоновъ буффонады).

Такимъ образомъ и купюры и не всегда удачное введеніе шутовскихъ пріемовъ приблизило „Ученыхъ женщинъ" къ фарсу, въ чемъ едва ли есть надобность.

Можетъ быть, слѣдуетъ пожалѣть о томъ, что не было сдѣлано попытки бороться съ утомительностью пьесы путемъ надлежащаго подбора темповъ игры и читки. Нѣсколько мѣстъ въ пьесѣ, гдѣ темпы читки оказались удачными (таковъ особенно діалогъ Арманды и Генріетты въ концѣ I сц.

I д.), совершенно не производили впечатлѣнія растянутости, хотя, кромѣ темповъ, ничѣмъ не отличались отъ другихъ сценъ.

По сравненію съ указаннымъ основнымъ недостаткомъ постановки, другіе недочеты кажутся незначительными и маловажными. Можно указать на нѣкоторую несогласованность трельяжа, въ которомъ велась игра, съ тѣмъ, что было за этимъ трельяжемъ. Можно пожалѣть, что въ костюмѣ и гримѣ Триссотена не было элемента преувеличенной пародіи, который былъ, напр., въ костюмахъ и гримѣ Вадіуса и нотарія.

Больше всего надо пожалѣть, однако, о томъ, что Мольеръ былъ поставленъ безъ просценіума. Такое сожалѣніе тѣмъ болѣе понятно, что дѣйствіе мѣстами какъ бы само собою выплескивалось въ зрительный залъ. Не даромъ Мартина свои слова объ идеалѣ мужа говорила прямо въ публику (Д. V, сц. III).

Отсутствіе просценіума и, вообще, нѣкоторая робость въ обращеніи съ предоставленнымъ для игры пространствомъ составляетъ основной недостатокъ постановки „Продѣлокъ Скапэна", которая, несомнѣнно, гораздо удачнѣе постановки „Ученыхъ женщинъ". Для постановки „Продѣлокъ Скапэна" сцена сильно поднята—и этотъ подъемъ, полученный при этомъ подъемѣ уступъ, совершенно не использованъ сценически. Использована лѣстница, ведущая въ домъ, использованы наваленные справа мѣшки и бочки, но недостатокъ передняго плана чувствуется очень остро, особенно во II сц. III дѣйст. — когда Скапэнъ бьетъ Жеронта. „Продѣлки Скапэна " уже несомнѣнно фарсъ, и введенныя здѣсь шутки и штуки въ высшей степени умѣстны. Правда, наши современные актеры мало опытны въ исполненіи легкихъ комедій въ манерѣ итальянской комедіи интриги. Поэтому многіе діалоги звучали не совсѣмъ такъ, какъ слѣдовало бы, имъ не хватало четкости, чеканности. Таковы діалоги Октава съ Сильвестромъ въ I сц. I Д., Арганта съ Октавомъ (Д. III сц. XI). Только роль Скапэна

нашла прекраснаго исполнителя въ лицѣ г. Горина-Горяинова, сумѣвшаго дать игру живую, веселую и достаточно рѣзкую. Однако и г. Горинъ-Горяинову недоставало иногда четкости, что было особенно замѣтно въ монологахъ-скороговоркахъ (напр. Д. II сц. VIII). Но въ общемъ и простота планировки сцены, и грубоватая веселость пріемовъ игры, и рядъ удачныхъ трюковъ, и костюмы сдѣлали постановку „Продѣлокъ Скапэна“ удачной. При нѣкоторой придирчивости можно бы поставить въ упрекъ введеніе въ постановку этого фарса музыки изъ мотивовъ Люлли. Дѣйствительно, „Les fourberies bu Scapin“ были поставлены впервые въ 1671 г., когда Мольеръ оказывался уже въ немилости, и сталъ, съ одной стороны, заказывать музыку сопернику Люлли Шарпантье, а съ другой ставить пьесы безъ музыки—между прочимъ „Продѣлки Скапэна“. Но самый характеръ этой комедіи дѣлаетъ введеніе музыкальныхъ отрывковъ вполнѣ возможнымъ, и едва ли нужно помнить еще и теперь о тѣхъ случайныхъ обстоятельствахъ, которыя заставили Мольера отказаться отъ композицій Люлли въ періодѣ постановокъ „Продѣлокъ Скапэна“.

К. А. ВОГАКЪ.

HOFFMANIANA.

2.

Поразительно наше русское, въ 30-хъ годахъ, увлеченіе Эрнстомъ Теодоромъ Амэдеемъ Гоффманомъ! Откуда оно и какъ создалась та общая атмосфера увлеченности, подобная ритму захватывающаго всѣхъ танца? Этотъ вопросъ— тема для интересной, ненаписанной еще статьи.

Нѣмецкаго писателя переводить начали у насъ въ годъ его смерти (1822—„Дѣвица Скюдери"), и въ 30-ые годы нѣтъ, кажется, журнала, не помѣстившаго того или другого произведенія „изступленнаго" Гоффмана. „Песочный человѣкъ", „Крейслеръ", отрывки изъ „Жизни Кота Мурра", „Золотой Горшокъ" печатались въ „Телескопѣ" и „Моск. Наблюдателѣ". Въ 1836 г. въ переводѣ И. Безсомыкина, въ Москвѣ, безъ обозначенія издателя, вышли въ 8 частяхъ „Серапіоновы братья", собраніе повѣстей и сказокъ.

Небольшіе томики въ свѣтло-сиреневыхъ обложкахъ. Переводы, исполненные милыхъ руссизмовъ. Въ родѣ такого, напримѣръ:

„Былъ благословенный годъ. Въ поляхъ прекрасно зеленѣлъ и цвѣлъ хлѣбъ, и рожь, и пшеница, и овесъ; деревенскіе ребята ходили по горохъ, а тучныя стада гуляли по зеленому лугу; деревья клонились къ землѣ отъ множества вишенъ, такъ, что цѣлыя стаи воробьевъ, несмотря на добрую волю выклевать все—до гола, должны были оставлять про запасъ половину" (Царская невѣста. Ч. VIII).

Въ 1840 г. въ Спб. выходитъ „Котъ Мурръ" въ переводѣ Н. Х. Кетчера. Въ 1833 г. издатель „Телескопа", помѣщая о Гоффманѣ статью Кс. Мармье, намѣренъ приложить „къ одной изъ слѣдующихъ книжекъ" журнала пор-

третъ писателя, „дабы тѣмъ оказать двойную услугу нашимъ читателямъ“, говорится въ примѣчаніи издательскомъ.

Не поминаемъ многихъ подражаній и передѣлокъ. Назовемъ одну—повѣсть „Блажество безумія“, въ „Московскомъ Телеграфѣ“ Николая Полевого, сожженную самимъ издателемъ („М. Тел.“ 1833, Янв.). Дѣйствіе ея происходитъ въ Германіи, переносясь и въ Италію. Музыка, фокусы, любовь, стихи, чтеніе Бёма и Шведенборга—все встрѣчаемъ въ ней. Начало ея характерно: „Мы читали Гоффманову повѣсть Mister Floh...“.

Имя Гоффмана чтили въ литературныхъ кружкахъ, и И. И. Панаевъ разсказываетъ о „серапіоновскихъ вечерахъ“ (см. „Литер. воспоминанія“).

Еще въ ту пору („Телескопъ“ 1833 г.)—правда, въ переводной статьѣ—былъ оцѣненъ драматизмъ и музыкальная сила твореній Эрнста Теодора.

„Психологическая борьба представляемыхъ имъ лицъ, колеблющихся между умомъ и безуміемъ, между упоеніемъ и страданіями, выражается превосходно; и драматическіе поэты могутъ многому научиться у него, такъ же какъ у Гамлета... Въ искусствѣ диссонансовъ и потрясающихъ эффектовъ, Гоффмана можно сравнить съ Моцартомъ“.

Прекрасно всякое увлеченіе и блаженно! Блаженъ и тотъ, кто, разъ переживши чудесныя исторіи о мертвецахъ и колдунахъ, можетъ вмѣстѣ съ Аполлономъ Григорьевымъ, въ пору владычества самаго яростнаго раціонализма, воскликнуть отъ сердца: „Я бы дорого далъ за то, чтобы снова испытать такъ же нервно это сладко-мирительное, болѣзненно-дразнящее настройство, эту чуткость къ фантастическому, эту близость иного, страннаго міра... Вѣдь фантастическое вѣчно въ душѣ человѣческой, и стало быть, такъ какъ я только въ душу и вѣрю, въ извѣстной степени законно“.

ВЛ. КНЯЖНИНЪ.

О ТРАГЕДІЯХЪ СОФОКЛА ВЪ ПЕРЕВОДѢ Ѳ. Ф. ЗѢЛИНСКАГО.

Боязливо и старательно обходитъ нашъ театръ ту завѣтную дверь, на которой надпись: античная драма. А если и приближался къ ней, то всегда съ ржавыми ключами въ рукахъ и зѣвкомъ во рту. И были постановки въ бѣлыхъ одеждахъ, бѣлыхъ колоннахъ, вымученныхъ жестахъ и напыщенныхъ словахъ.

Надо сказать правду: если античность выходила такой накрахмаленной и деревянной старухой, то нельзя было въ этомъ не обвинить между прочимъ и переводы. И если театръ, стряхнувъ бытовую тину, ждетъ теперь большихъ задачъ и большихъ рѣшеній, то на помощь ему приходитъ литература, по крайней мѣрѣ что касается греческой трагедіи. Недавно мы получили на русскомъ языкѣ Еврипида,—страстнаго, мятущагося и порою остро современнаго драматурга, который въ переводѣ Ин. Анненскаго не утратилъ ни одной изъ этихъ чертъ. Теперь очередь пришла Софоклу, въ чьихъ драмахъ мятежность личной жизни такъ удивительно сочетается съ умиротвореніемъ жизни міровой, спокойной, какъ поверхность самыхъ глубокихъ озеръ.

Зѣлинскій издалъ I томъ своихъ переводовъ Софокла *). Здѣсь помѣщены Аянтъ, Филоктетъ и Электра. Книгѣ предпослано общее введеніе. Въ немъ кратко, но чрезвычайно содержательно противопоставляются жизнь и бытъ, античная трагедія упадочной драматургіи 2-ой половины 19 вѣка. Затѣмъ слѣдуетъ историческая часть: описаніе хода игръ—красочное изображеніе діонисійскаго настроенія (побѣды надъ бытомъ), примиреніе разнорѣчивыхъ мнѣній о происхожденіи трагедіи и сжатая, но яркая біографія Софокла. Отдѣльныя введенія предшествуютъ каждой трагедіи. Ожидаются еще 2 тома, въ которые войдетъ все, что намъ сохранилось отъ Софокла. Оцѣнивать общее значеніе этой прекрасной книги здѣсь не мѣсто. Она безусловно—литературное событіе; но здѣсь я постараюсь говорить о ней только какъ о событіи театральномъ.

Оно, помимо общихъ литературныхъ достоинствъ перевода, прежде всего въ передачѣ формальныхъ достиженій Софокла: его изумительнго пользованія стихомиѳіей, пріемомъ, придающимъ діалогу со-

---

*) Софоклъ, драмы: т. I, переводъ со введеніями и вступительнымъ очеркомъ. Москва, изд. М. и С. Сабашниковыхъ. XVI+423 стр. Ц. 3 руб.

вершенно особую силу и упругость и заключающемуся въ томъ, что спорящіе перекидываются фразами длиною въ одинъ стихъ; его строго построеннаго „амойбеснъ", лирическаго діалога между героемъ и хоромъ, въ которомъ опредѣленныя ритмическія группы одинаково раздѣлены между поющими въ строфѣ и антистрофѣ (см. восьмистопные стихи „Электры"—это подвигъ переводческой техники).

И наконецъ особенно должны мы быть благодарны Зѣлинскому за то, что онъ первый рѣшился перекладывать хоры трагедіи не произвольными современными размѣрами, а подлинными греческими. Пластическое воплощеніе софокловой ритмики на сценѣ—одна изъ самыхъ трудныхъ, насущныхъ и многообѣщающихъ задачъ современнаго театра.

Что русскій языкъ оказался въ силѣ воспринять богатства античной ритмики,—объ этомъ пусть говорятъ сами переводы. Здѣсь я не хочу указывать это подробно, но все же не могу удержаться отъ искушенія привести хотя бы эти 4 строчки хора, вспоминающаго объ убійствѣ Агамемнона его женою (Электра, 193 и слѣд.):

Стонъ стоялъ надъ моремъ мукъ,
Стонъ стоялъ въ возврата ночь,
Стонъ сѣкиры встрѣтилъ взмахъ
Надъ главой царя взнесенной.

Почти магически дѣйствуетъ это повтореніе слова „стонъ", поддержанное аллитераціей слѣдующихъ слоговъ.

Сознаемся: когда мы начинаемъ читать античныхъ авторовъ, мы всегда предварительно одѣваемъ синеватые очки, сквозь которыя, то что мы видимъ, если и не лишено „красивости", то во всякомъ случаѣ лишено подлинной живой жизни. Для актера эти очки убійственны. У него поистинѣ опускаются руки, потому что онъ не знаетъ какъ ихъ поднять и что съ ними дѣлать. Думаю, что Зѣлинскій долженъ помочь актеру. Въ своихъ вступленіяхъ къ отдѣльнымъ трагедіямъ онъ показываетъ намъ живую и дѣйственную основную идею трагедіи, нащупавъ которую, мы начинаемъ чувствовать въ нашихъ рукахъ и все ея живое тѣло.

Для насъ античность одно застывшее цѣлое; Зѣлинскій показываетъ намъ, что идеи движутся и растутъ до того момента, который запечатлѣнъ рѣзцомъ художника. Таковы эти идеи чести, правды, возмездія, живущія въ Аянтѣ, Филоктетѣ, Электрѣ. Онѣ облегчаютъ намъ подходъ къ характерамъ этихъ героевъ.

Я долженъ оговориться: при словѣ „характеръ" мы готовы подумать о той совокупности мелкихъ индивидуальныхъ чертъ, которая требуетъ бытовой игры и натуралистическихъ пріемовъ. Ничего подобнаго нѣтъ конечно у Софокла; онъ всегда обобщаетъ и знаетъ только прямыя линіи. Это прекрасно выясняетъ Зѣлинскій въ противопоставленіи жизни и быта.

И я долженъ еще разъ оговориться: здѣсь все время рѣчь объ идеяхъ и характерахъ. Что же общаго между ними и новымъ театромъ, который ищетъ стиля и формы? Много общаго, думается мнѣ. Только послѣ усвоенія идейнаго и литературнаго содержанія можетъ начаться работа театрально творческая. Я думаю, что книга Зѣлинскаго полезна именно для младшаго поколѣнія режиссеровъ, которымъ грозитъ опасность неполно, а слѣдовательно и невѣрно понявъ принципъ новаго театра, *обезмыслить* его.

А впрочемъ, мы пожалуй, можемъ пожалѣть, что такой знатокъ древности, какъ проф. Зѣлинскій, не далъ намъ намековъ на археологическое возстановленіе аѳинской сцены 5-го вѣка; вѣдь между творчествомъ драматурга и техническими условіями современной ему сцены существуетъ интимная связь, прослѣдить которую всегда поучительно. У Зѣлинскаго мы не встрѣчаемъ упоминанія о маскахъ, костюмѣ, „законѣ трехъ актеровъ", въ силу котораго три исполнителя должны были взять на себя всѣ роли въ трагедіи, что конечно, въ значительной мѣрѣ обусловливало собою драматическую технику. Но, быть можетъ, сѣтовать на это не приходится: такія свѣдѣнія, общеизвѣстно, нуждаются въ повтореніи. Болѣе же сложные вопросы, какъ употребленіе театральныхъ машинъ, занавѣса, основной вопросъ о взаимоотношеніи хора и актеровъ, объ архитектурномъ соединеніи (съ помощью лѣстницы въ нѣсколько ступеней?) орхестры съ проскеніономъ, на основаніи раскопокъ разрѣшены быть не могутъ. Приходится дѣлать предположенія на основаніи самихъ трагедій. (Интересной, но конечно неубѣдительной попыткой такого рода является книга E. Bethe. Prolegomena zur Geschichte des Theaters. 1896). И кто знаетъ, быть можетъ, книга Зѣлинскаго частью утратила бы ту убѣдительность, съ которой онъ сумѣлъ выявить вѣское и неумирающее въ Софоклѣ, отрѣшившись отъ всякаго быта, даже театральнаго.

Книга Зѣлинскаго открываетъ театру большія возможности; будемъ надѣяться, что онъ ихъ не упуститъ.

СЕРГѢЙ РАДЛОВЪ.

КОНСТ. ЭРБЕРГЪ.—ЦѢЛЬ ТВОРЧЕСТВА.

Изд. „Русская Мысль", М., 1913. Стр. X+260

Въ интересной книгѣ г. Конст. Эрберга „Цѣль творчества" нѣсколько главъ посвящено театру и его искусству. Быть можетъ, не со всѣми слѣдуетъ согласиться утвержденіями автора: такъ, „главными" искусствами въ театрѣ имъ названы „искусство слова и искусство звука", чѣмъ безъ нужды затѣнена зрѣлищная сторона, движеніе, свѣтъ; отказано имъ архитектурѣ и скульптурѣ въ возможности принести театру какую-либо помощь по той причинѣ, что онѣ оперируютъ съ матеріей, а не съ нематеріальными знаками, вторая же еще

потому, что должна осматриваться съ разныхъ сторонъ, т. е. позабыты всегда матеріальный актеръ и односторонній барельефъ, и т. д.,—но не въ этихъ частныхъ обмолвкахъ суть книги. Для насъ она цѣнна своимъ выводомъ, что „искусство сценическое должно стать искусствомъ импровизаціоннымъ“, выводомъ, который теоретически обоснованъ авторомъ. Мечты театраловъ, вызывающія иногда усмѣшку, получаютъ, такимъ образомъ, прочный философскій фундаментъ, и въ этомъ отношеніи работа г. Эрберга пріобрѣтаетъ особенный интересъ и большую значительность.

ЕВГЕНІЙ ЗНОСКО-БОРОВСКІЙ.

О ТЕАТРАЛЬНЫХЪ ДИСПУТАХЪ.

(Спб., 27 ноября и 21 декабря 1913 г.; Москва, 30 января 1914 г.).

Кто кого преслѣдуетъ: негръ арлекина или арлекинъ негра? *) Конечно, свирѣпыми неграми неизмѣнно являются символисты. Это они неустанно преслѣдуютъ реалистовъ,—бѣдныхъ арлекиновъ. „Какъ смѣютъ заявлять о себѣ, о какомъ-то своемъ репертуарѣ господа модернисты, привлекающіе на свои диспуты молодежь?“ Какъ-будто на вниманіе этой молодежи смѣютъ разсчитывать только псевдо-демократы въ искусствѣ!

Въ этомъ сезонѣ устроенъ былъ цѣлый рядъ публичныхъ диспутовъ съ цѣлью дать возможность представителямъ новаго искусства заявить публикѣ, къ слову сказать болѣе лѣвой и безпристрастной, прямо ей, безъ комментаторши-прессы, о своихъ взглядахъ на задачи театра и о томъ, какъ игнорируется новая драма вершителями судебъ русскаго искусства.

Указывая на богатство новаго репертуарнаго матеріала, проф. Аничковъ, Ѳ. Сологубъ и др. исходили отчасти изъ того взгляда, что театръ, какъ отразитель современности, долженъ обновляться соотвѣтственно измѣненію формъ психики и быта, отчасти опровергали ходячія мнѣнія „бытовиковъ“ относительно такъ называемаго „классическаго“ репертуара, монополизированнаго „здоровымъ, реальнымъ театромъ“. Послѣдняя монополія подверглась весьма остроумной критикѣ Ю. Л. Слонимской, рѣшившейся, съ похвальнымъ мужествомъ и большой находчивостью, утверждать, что Островскаго, какъ подлиннаго и огромнаго художника, невозможно, безъ сознательной натяжки, причислять къ драматургамъ бытовикамъ.

О необходимости играть Островскаго по новому очень убѣдительно говорилъ Е. Аничковъ. Это дало поводъ Е. Карпову вспомнить игру покойной Стрепетовой, игравшей въ „простомъ павильонѣ“ безъ всякихъ

---

*) Максимиліанъ Волошинъ. О Рѣпинѣ. Москва, 1913. Кн-ство „Оле-Лукойе“. стр. 37.

„Головинскихъ, Бакстовскихъ и пр. ухищреній". Какъ будто талантъ ея, никѣмъ никогда не опровергавшійся, поблекъ бы на фонѣ истинно-художественныхъ декорацій и аксессуаровъ! П. Коганъ объявилъ „умершимъ" весь символическій репертуаръ,—начиная съ Матерлинка и Ибсена и кончая еще неиграннымъ Блокомъ. Къ „демократическому театру, къ театру широкихъ массъ, идемъ мы", говоритъ увлекшійся ораторъ, не замѣчая, что повторяетъ, въ вульгаризированной формѣ, давно выраженную Ѳ. Сологубомъ и Вяч. Ивановымъ мечту о соборности грядущаго театральнаго дѣйства (см. „По звѣздамъ"—Вяч. Иванова и „Театръ Единой воли"—Ѳ. Сологуба). Надо отмѣтить, что публикѣ, къ сожалѣнію, легче воспринимать рѣчи г.г. вульгаризаторовъ, спекулирующихъ на словахъ „народъ", „демократизація массъ" и т. п., чѣмъ отвлеченныя идеи. Коррективомъ къ рѣчамъ вульгаризаторовъ явилась рѣчь Вс. Мейерхольда; онъ предостерегалъ публику отъ навязываемыхъ ей фальсифицированныхъ идей и суррогатовъ искусства. Мейерхольдъ разграничилъ, между прочимъ, вульгарную критику декоративныхъ принциповъ въ театрѣ отъ крэговской критики тѣхъ же положеній. „Я понимаю чего хочетъ Крэгъ, предлагая замѣнить живописные холсты рельефными ширмами, но абсолютно отказываюсь понимать, чего хочетъ Карповъ, сокрушаясь о вторженіи подлинныхъ художниковъ-декораторовъ на сцену и противоставляя имъ такъ называемые „дежурные" павильоны". Крэгъ строитъ ширмы во имя новыхъ перспективныхъ и стилизаціонныхъ сценическихъ задачъ; но непонятно во имя чего оплакиваетъ Карповъ былые павильоны, а за одно съ ними и Островскаго, Кальдерона, Шекспира, Лопе-де-Вега, загнанныхъ, по его мнѣнію, на задворки новаторами сцены (будто бы не эти „новаторы" ставили „Поклоненіе Кресту", „Фуэнтэ Овехуна", будто не Станиславскій указалъ путь по-новому подойти къ Шекспиру и Островскому).

АНАСТАСІЯ ЧЕБОТАРЕВСКАЯ.

СТУДІЯ.

1) Классъ М. Ф. Гнѣсина.

Музыкальное чтеніе въ драмѣ.

М. Ф. Гнѣсинъ, уѣхавшій на полтора мѣсяца въ Палестину, поручилъ классъ С. М. Бонди своему помощнику.

Въ настоящее время идутъ занятія съ группой вновь вступившихъ въ Студію. Анализируя стихотворные ритмы, слушатели учатся познавать музыкальныя основы рѣчи. Запись стиховъ нотными знаками укрѣпляетъ въ сознаніи учащихся мысль о Порядкѣ, неизбѣжномъ въ искусствѣ.

Приготовленъ въ пріемахъ музыкальнаго чтенія отрывокъ изъ „Антигоны" Софокла въ переводѣ Д. С. Мережковскаго—финальная сцена Антигоны съ хоромъ и Креономъ (начиная со словъ „Видите, граждане, нынѣ послѣдній путь совершаю"...)

Всѣ хоры, а также мѣста высшаго подъема въ монологахъ Антигоны произносятся съ музыкальнымъ сопровожденіемъ.

Роль Антигоны исполняетъ В. Н. Клепинина, изучавшая музыкальное чтеніе у М. Ф. Гнѣсина въ Студіи Вс. Э. Мейерхольда періода 1908—1909 гг.

Недавно отрывокъ изъ „Антигоны" былъ три раза представленъ въ Студіи для приглашенныхъ лицъ (М. П. Бихтеръ, А. Н. Скрябинъ, А. М. Тыркова, А. Я. Головинъ, Вяч. Ивановъ, Н. Н. Римская-Корсакова, В. И. Бѣльскій, Д. В. Философовъ и др.).

2) Классъ Вл. Н. Соловьева.

Commedia dell'arte.

Классъ раздѣленъ на двѣ группы. Первая занимается изученіемъ сценической техники commedia dell'arte; вторая приступаетъ къ самостоятельнымъ занятіямъ, разыгрывая сценаріи итальянской импровизованной комедіи.

Учащіеся обѣихъ группъ усваиваютъ принципъ выработки геометрическаго рисунка mise en scène, покоющагося на сочетаніи четнаго и нечетнаго числа дѣйствующихъ лицъ. (Сценическій кругъ, какъ совершенная фигура геометрическаго построенія; три основныя формы парада).

Ведутся занятія, имѣющія цѣлью выработать въ учащихся умѣнье пользоваться незначительнымъ пространствомъ. Занавѣсъ—матерьялъ, удобный для изготовленія jeux du théâtre.

Лекціи о театральныхъ представленіяхъ на ярмаркѣ въ Сенъ-Жерменскомъ предмѣстьи. Родство техники актеровъ commedia dell'arte со сценическими пріемами участниковъ ярмарочныхъ спектаклей (фарсеры, операторы, шарлатаны, ходоки по канату, жонглеры).

3) Классъ Мейерхольда.

Движенія на сценѣ.

Классъ раздѣленъ на нѣсколько группъ; въ каждую изъ нихъ участники Студіи включены по сходству врожденныхъ техническихъ пріемовъ и по созвучію тяготѣній къ тому или иному роду драматическихъ представленій или стилю развертываемыхъ на сценѣ картинъ.

Тѣ изъ участниковъ Студіи, которые до прихода въ Студію уже играли на сценѣ въ пріемахъ старыхъ школъ, объединены въ особомъ, такъ называемомъ „актерскомъ классѣ". Здѣсь имъ предлагается, упражняясь на водевиляхъ 30-хъ и 40-хъ годовъ и испанской драмѣ (Кальдеронъ, „Врачъ своей чести") изучить такіе пріемы новаго театра, которые тѣсно связаны съ традиціонными пріемами игры актеровъ Commedia dell'arte и другихъ подлинныхъ театральныхъ эпохъ. Здѣсь-же актеры будутъ знакомиться съ образцами драмъ въ современномъ репертуарѣ отвергнутыхъ, но составляющихъ сильный оплотъ театра (А. Блокъ, В. Брюсовъ, Ѳ. Сологубъ, Вяч. Ивановъ, И. Анненскій, А. Ремизовъ, Л. Зиновьева-Анибалъ, Вл. Соловьевъ, Евг. Зноско-Боровскій, М. Матерлинкъ (перваго періода), Поль Клодель, Вилье де Лиль-Аданъ и др.).

Группа гротесковая создаетъ не только совершенно новые пріемы сценической игры, но и свои пьесы, сочиненныя въ самой Студіи. За это время были представлены: 1) „Старухи" (Бонди) *), 2) „Трое" (Гейнцъ), 3) „Мячъ" (Радловъ) 4) „Дочь Іофайя" (Дымская), 5) „Месть" (Зиновьева), 6) „Балерина" (Веригина), 7) „Ужасъ" (Писаревскій), 8) „Дурачекъ" (Радловъ), 9) „Сцена съ письмомъ" и „Мышеловка (Вс. Мейерхольдъ), 10) „Король выростающій" (Грипичъ 11) „Индусская комедія безъ словъ" (Мейерхольдъ и Бонди) 12) „Паноптикумъ" (Соловьевъ, Писаревскій, Грипичъ)

*) Въ скобкахъ имена давшихъ сюжетъ.

13) Пантомима по образцамъ сценаріевъ Commedia dell'arte (Веригина и Тиме), 14) „Клеопатра“ (Кроль), 15) Отелло (Marinetti), 16) „Садко“ (Перозіо).

На одномъ изъ классовъ гротесковой группы присутствовалъ Marinetti. Онъ предложилъ группѣ лицъ, показавшихъ ему „Клеопатру“ (три дѣйствующихъ лица и четыре „слуги просценіума“) тему „Отелло“ для представленія ex improviso. Ученики, сговорившись въ теченіе трехъ минутъ (не уходя съ „площадки“) объ основныхъ этапахъ трагедіи, разыграли сцену, длившуюся также не болѣе трехъ минутъ и давшую экстрактъ шекспировской трагедіи.

Скоро начнутся занятія группъ: а) античной и в) XVIII в.

ХРОНИКА.

Въ Тенишевскомъ залѣ, 2-го и 9-го февраля, состоялись интересныя лекціи Т. К. Лукомскаго „Старинные театры“. Лекціи эти, къ сожалѣнію, собрали мало публики, и къ сожалѣнію, лекторъ слишкомъ мало остановился на трудномъ и жгучемъ вопросѣ о возможности возрожденія „катарсиса“; только на первой лекціи онъ сказалъ въ нѣсколькихъ словахъ, что погибель и возрожденіе „катарсиса“ находятся въ зависимости отъ архитектурныхъ формъ.

Въ понедѣльникъ, 10 февраля днемъ, въ театрѣ Незлобина-Рейнеке состоялось торжественное открытіе бюста-памятника В. Ф. Коммиссаржевской, предназначеннаго для постановки въ фойе Александринскаго театра.

22 февраля, въ залѣ Петровскаго училища, А. Я. Левинсонъ сдѣлалъ сообщеніе о старомъ и новомъ балетѣ. Докладчикъ, являясь горячимъ сторонникомъ и страстнымъ поклонникомъ традиціи классическаго балета, послѣднія исканія въ области танца (Фокина, Айседоры Дунканъ, Нижинскаго) считаетъ несущественными, имѣющими лишь значеніе случайнаго явленія. Дальнѣйшее развитіе хореографическаго искусства, по его словамъ, состоитъ въ осуществленіи завѣтовъ, оставленныхъ русскому балету покойнымъ Маріусомъ Петипа. Поверхностному и диллетанскому изученію пластическихъ движеній вазовой греческой живописи А. Я. Левинсонъ противупоставляетъ казенную балетную школу съ ея совершенной техникой.

Въ Москвѣ, въ воскресенье 23 февраля, въ домѣ Е. П. и В. В. Носовыхъ состоялся любопытный любительскій спектакль. Съ декораціями С. Ю. Судейкина, подъ режиссерствомъ П. Ф. Шарова были поставлены „Венеціанскіе безумцы“ М. Кузмина—представленіе въ 2 актахъ и 3 картинахъ, съ пѣніемъ, танцами, музыкой и пантомимой.

Съ удовольствіемъ отмѣчаемъ возобновленіе хорошей традиціи любительскихъ спектаклей, сыгравшихъ большую роль въ исторіи театра. Гоцци въ своихъ „Безполезныхъ воспоминаніяхъ“ разсказываетъ, что первымъ толчкомъ, возбудившимъ у него интересъ къ театру, было его участіе въ одномъ любительскомъ спектаклѣ, устроенномъ во время карнавала, гдѣ знать города разыгрывала „серветту“ *). Русскій любительскій театръ XVIII и начала XIX в. создалъ цѣлый рядъ выдающихся сценическихъ дѣятелей. Напримѣръ М. С. Щепкинъ началъ свою артистическую карьеру исполненіемъ роли слуги Розмарина въ комедіи Сумарокова „Вздорщица“, которая была разыграна передъ роспускомъ на масляницѣ учениками начальной школы въ Суджѣ, уѣздномъ городкѣ Курской губерніи.

Академикъ В. Н. Перетцъ готовитъ къ изданію большое изслѣдованіе, посвященное исторіи итальяно-русскихъ театральныхъ отношеній въ XVIII в..

На пасхальной недѣлѣ состоится рядъ вечеровъ, посвященныхъ произведеніямъ Александра Блока. Будутъ поставлены двѣ его лирическія драмы: „Балаганчикъ“ и „Незнакомка“.

Н. С. Гумилевъ перевелъ стихами четырехактную пьесу Браунинга «Пиппа проходитъ».

Въ половинѣ марта въ Александринскомъ театрѣ будетъ поставленъ старинный водевиль Д. Т. Ленскаго „Левъ Гурычъ Синичкинъ или провинціальная дебютантка“.

А. А. Гвоздевъ приготовилъ къ печати рядъ статей о венеціанскомъ авантюристѣ Казановѣ.

В. Н. Всеволодскій-Гернгроссъ выпустилъ отдѣльнымъ изданіемъ книгу „Театръ при Императрицѣ Аннѣ“, представляющую собою собраніе статей, напечатанныхъ въ „Ежегодникѣ Императорскихъ театровъ“ за истекшій годъ.

---

*) Серветта—особый сценическій видъ итальянской комедіи, гдѣ роль служанки имѣетъ первенствующее значеніе.

Въ изданіи Н. В. Соловьева въ непродолжительномъ времени выходитъ книга А. Я. Левинсона объ исторіи и теоріи классическаго балета.

Ѳедоръ Сологубъ закончилъ переводъ трагедіи Клейста „Пентезилея“.

ERRATA.

П. М. ЯРЦЕВЪ.

Изъ замѣтки „Памяти Коммиссаржевской“—см. газ. „Рѣчь“ отъ 10/23 февраля 1914—№ 40.

Всего же важнѣе то, что это—то есть такое отношеніе церкви къ актерамъ, какъ къ людямъ недостойнымъ христіанскаго погребенія, потому что мѣняющимъ лицо человѣческое, подобіе Божіе, на маски, личины—имѣетъ оправданіе въ церковной мысли. Не въ христіанской, покрывающей грѣхъ милосердіемъ, а въ церковной, догматической.

Актерское художество не меньше, нежели другія искусства, служитъ дѣлу Божію на землѣ. Но это тогда, когда сохраняетъ и проявляетъ за масками лицо человѣческое, подобіе Божіе, когда актерское искусство—не паясничество.

Изъ статьи „Будничные дни“ („Театральные очерки“)—см. газ. „Рѣчь“ отъ 8/21 февраля 1914—№ 38.

Китайскій стиль, такой, какимъ съ давнихъ временъ онъ былъ привезенъ къ намъ въ Россію—самый дурной изъ всѣхъ украшеній.

И оттуда же:

И выходило все доказательно въ томъ, какъ былъ оцѣненъ спектакль „Трактирщицы“. Хорошо, очень хорошо, но тяжело для Гольдони, у котораго люди въ нѣкоторомъ отношеніи тѣ же „маски“ Гоцци.

К. А. ВОГАКЪ.

Редакторъ-Издатель: Вс. Мейерхольдъ.

1. Не принятыя для журнала рукописи сохраняются три мѣсяца. Авторы могутъ получать ихъ обратно лично или доставлять на ихъ пересылку (заказной бандеролью) почтовыя марки.

2. При перемѣнѣ адреса подписчики благоволятъ присылать 40 коп.

СОДЕРЖАНІЕ КНИГИ I-ОЙ:

Стихи: А. Ахматовой, А. Блока, Ю. Верховскаго и Вл. Пяста.—Владиміръ Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte. Самуилъ Вермель. Моментъ формы въ искусствѣ. — Любовь къ тремъ апельсинамъ. — М. Г. Ф. Образцы ритмической интерпретаціи стиха у русскихъ композиторовъ.—К. Вогакъ. „Роза и Крестъ".—Hoffmaniana (1—Вл. Княжнина).—Студія.—Хроника.—Errata.

Цѣна отдѣльной книги 50 коп.

ТИП. А. ЛАВРОВЪ и Ко, СПБ., УЛ. ГОГОЛЯ, 9.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ
ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО

(О ТЕАТРѢ)

выходитъ въ С.-Петербургѣ

съ 1914 г., въ количествѣ 7—10 книжекъ въ годъ, не менѣе двухъ печатныхъ листовъ каждая, формата in -16⁰, безъ установленной періодичности.

3 рубля

(изъ-за границы 6 рублей)

годовые подписчики присылаютъ: Спб., Театральная площ., 2 (Журналъ Доктора Дапертутто), или лично вносятъ: въ С.-Петербургѣ, въ Студіи Вс. Эм. Мейерхольда, Троицкая, 13, кв. 8 (понед., среда и пятница, 4—7 ч.) и въ квартирѣ редакціи (ежедневно, 12—3 ч. дня); въ Москвѣ: Армянскій пер., 9, кв. 20 (ежедневно 2—5 ч. дня).

Подписка, кромѣ того, принимается въ книжныхъ магазинахъ С.-Петербурга: у Вольфа, Карбасникова, Мелье, Митюрникова, Попова (Яснаго), Суворина, Сытина; въ Москвѣ, у Чекато (Камергерскій пер.).

Отдѣльныя книжки (50 к.) въ Студіи, у издателя, въ кіоскахъ и книжныхъ магазинахъ.

Редакція открыта по воскресеньямъ (4—6 ч.), Театральная площадь, 2.

Редакторъ-Издатель: *Вс. Мейерхольдъ.*

И-во „ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИКЪ“.

Альманахи интуитивной критики и поэзіи.

Содержаніе выпуска перваго (ноябрь). В. Ховинъ. Фанатикъ въ пурпуровой мантіи.— **Д. Крючковъ.** Демимонденка и Лѣсофея (И. Сѣверянинъ)— **Келейнинъ.** „Бѣсы“ Достоевскаго и „Бѣсы“ Горькаго.—**П. О.** „Pour epater les bourgeois“.—**Вѣхинъ** „Всероссійскій Литераторъ“. **Выпускъ первый распроданъ.**

Содержаніе выпуска второго (декабрь). СТИХИ: Федора Сологуба, Игоря Сѣверянина, Дмитрія Крючкова и В. Солнцевой. СТАТЬИ: Викторъ Ховинъ. Силуэты русскаго декаданса. I. Печальный пилигримъ-предтеча.— **Д. Крючковъ.** Церковь въ Листвѣ (Ф. Жаммъ).—**А. Чеботаревская.** По поводу нѣкоторыхъ юбилеевъ.—**М. Бабенчиковъ.** Волшебство внезапное.—**Гаэтанъ.** Очередное недоразумѣніе. БИБЛІОГРАФІЯ.

Содержаніе выпуска третьяго. ПОЭЗІЯ: З. Гиппіусъ. Банальностямъ.— **Игорь Сѣверянинъ.** Обреченный. Крымская траги-комедія. Загорной. Лисодѣва.— **Рюрикъ Ивневъ.** Я надѣну колпакъ дурацкій. **Дмитрій Крючковъ.** Тріолетъ.— **Вадимъ Шершеневичъ.** Полсумракъ вздрагивалъ.— **М. Струве.** Любовь въ трамваѣ.—**Ки. Шахназарова** Византія. **КРИТИКА: Викторъ Ховинъ.** Мѣдь гремящая и кимвалъ звучащій.—**Д. Крючковъ.** Критикъ-интуитъ.—Памяти Игнатьева. БИБЛІОГРАФІЯ.

Цѣна выпуска 35 к. Продажа во всѣхъ книжныхъ магазинахъ. Адресъ из-ва: Невскій пр., д. 160, кв. 2, тел. 45-90. **В. Р. ХОВИНЪ.**

Съ марта 1914 года въ С.-Петербургѣ выходитъ журналъ новаго типа, подъ редакціей и при ближайшемъ участіи Ѳедора Сологуба

„ДНЕВНИКИ ПИСАТЕЛЕЙ“

Журналъ будетъ выходить ежемѣсячно тетрадками не менѣе 1 печ. листовъ. Къ участію привлекаются поэты, беллетристы и критики. Задача журнала—знакомить читателей съ современными взглядами писателей на событія искусства и жизни—въ свободной формѣ дневниковъ и замѣтокъ.

Подписка (2 р. за 12 №№) въ редакціи: Разъѣзжая, 31, кв. 4, отъ 3—6 дня.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1914 г. (2-й годъ изданія)

НА ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ, НАУЧНЫЙ и ПОЛИТИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

„СѢВЕРНЫЯ ЗАПИСКИ"

Содержаніе 1 номера (Январь).

1) ПРЕОБРАЖЕНІЕ. Романъ. **С. Сергѣева-Ценскаго.** 2) МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИРИКА РИМСКАГО-КОРСАКОВА. Проф. **П. И. Лапшина.** 3) БИСЕРНЫЕ КОШЕЛЬКИ. Стихотворенія. **М. Кузмина.** 4) СВѢТЪ НЕПРИКОСНОВЕННЫЙ. Разсказы. **Алексѣя Ремизова.** 5) ВЬЕЛЕ-ГРИФЭНЪ. Замѣтка. **Н. Гумилева.** 6) КАВАЛЬКАДА ИЗОЛЬДЫ. Поэма. **Вьеле-Грифэна.** Переводъ **Н. Гумилева.** 7) ГРОБЪ МАЗЕПЫ. Разсказъ. **Бориса Садовскаго.** 8) РАЗСКАЗЪ БОЦМАНМАТА. Разсказъ. **Алексѣя Новикова.** 9) ПУШКИНЪ и ФУТУРИЗМЪ. **Н. Лернера** 10) В. А. СѢРОВЪ. **Н. Пунина.** 11) ІОГАНЪ-ГОТЛИБЪ ФИХТЕ. **Б. Яковенко.** 12) ДВИЖУЩІЯ СИЛЫ ПРИРОДЫ. **С. Брука.** 13) ПРОШЛОЕ и НАСТОЯЩЕЕ РУССКАГО ЗЕМСТВА. **Н. Быховскаго.** 14) ПЕРЕДЪ ЗЕМСТВОМЪ (Письмо изъ Сибири). **Дм. Илимскаго.** 15) ОТЪ ПРОСТОГО КЪ СЛОЖНОМУ. **І. Бикермана.** 16) ВОПРОСЫ ШКОЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ на 1-мъ Всероссійскомъ Съѣздѣ по народному образованію. **Я. Я. Гуревича.** ВЪ БЕРЛИНѢ (Письмо изъ Германіи). **В. Жирмунскаго** 19) Н. К. МИХАЙЛОВСКІЙ ВЪ ОЦѢНКѢ НѢКОТОРЫХЪ ЕГО СОВРЕМЕННИКОВЪ. **Н. Геккера.** 20) ОБЗОРЪ ИНОСТРАННЫХЪ ЖУРНАЛОВЪ. **Б. Эйхенбаума.** 21) **Библіографія.** 22) КНИГИ, ПОСТУПИВШІЯ ДЛЯ ОТЗЫВА. 23) СОДЕРЖАНІЕ ВЫШЕДШИХЪ НОМЕРОВЪ, „Сѣверн. Записокъ" за 1913 годъ. 24) ОБЪЯВЛЕНІЯ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА. Съ перес. и прилож.: на годъ—**4** р., на 6 мѣс. **2** р. **50** к. Безъ приложенія на 3 мѣс.—**1** р. **25** к. Заграницу—**6** р. **50** к Цѣна отдѣльнаго номера **50** к.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ конторѣ журнала—С.-Петербургъ, Загородный пр., № 21, телеф. 569-49, во всѣхъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтовыхъ учрежденіяхъ.

Годовые и полугодовые подписчики получатъ БЕЗПЛАТНОЕ ПРИЛОЖЕНІЕ

„СОВРЕМЕННАЯ РОССІЯ"

Въ эту книгу войдутъ слѣдующіе очерки:

1) Государственная и политическая жизнь современной Россіи. 2) Экономическое положеніе, промышленность и торговля. 3) Сельское хозяйство и аграрный вопросъ. 4) Рабочее движеніе и соціальное законодательство 5) Религіозная Россія. 6) Военная Россія. 7) Національный вопросъ. 8) Соціализмъ въ Россіи. 9) Формы самодѣятельности. 10) Просвѣщеніе. 11) Журналистика. 12) Литература, искусство, театръ. 13) Наука. 14) Техника. 15) Философія. 16). Правовыя идеи. 17) Культура. 18) Россія въ освѣщеніи Европы. 19) Россія въ освѣщеніи современной литературы. 20) Указатель и библіографія.

Въ „Современной Россіи" примутъ участіе: проф. **М. М. Ковалевскій,** проф. **М. И. Туганъ-Барановскій, Бор. Черменковъ, С. Мстиславскій,** проф. **Д. Н. Овсянико-Куликовскій, І. Бикерманъ, П. И Бирюковъ, Н. Быховскій, М. Брагинскій, И. Брусиловскій, В. Водовозовъ, В. Каратыгинъ, Ѳеодоръ Степпунъ, Б. Яковенко, Я. Сакеръ, Гр. Ландау и др.**

Издательница **С. И. Чацкина.**

С. С. ИГНАТОВЪ.

Э. Т. А. ГОФФМАНЪ.

ЛИЧНОСТЬ и ТВОРЧЕСТВО.

Москва 1914 г.

Цѣна 1 р. 25 к.

ВЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.

А. Ф. АРБЕНИНЪ.

ЗАПАДНЫЙ ТЕАТРЪ.

1906 г.

Цѣна 1 р. 75 к.

СОДЕРЖАНІЕ: 1) Привѣтствіе Искусствъ. Лирич. сцена въ 1 д. Шиллера. 2) Сафо, траг. въ 5 д. Ф. Грильпарцера. 3) Лорензаччіо, драма въ 5 д. по А.-де-Мюссе. 4) Парія, траг. въ 1 д М. Бера. 5) Донъ-Фернандо, стойкій принцъ, траг. въ 5 д. Кальдерона. 425 стр. Кн. маг. И. И. Митюрникова, Спб., Литейный пр., 31.

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ
ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО

Цѣна отдѣльной книги

50 коп.